M. Corbelin
METHODE de HARPE
1779

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/methodedeharpepo00corb

MÉTHODE DE HARPE,

POUR APPRENDRE,

SEUL ET EN PEU DE TEMPS,

A JOUER DE CET INSTRUMENT;

AVEC

UN PRINCIPE TRÈS SIMPLE

POUR L'ACCORDER;

Par M. CORBELIN, Éleve de Monſieur PATOUART Fils.

Dédiée à Mademoiſelle CLAUDINE LOUISE D'ESTAMPES DE MAUNY.

Prise — 12.#

A PARIS,

Chez L'AUTEUR, Place Saint-Michel, maiſon du Chandelier;
Au CABINET LITTÉRAIRE, Pont-Notre-Dame;
aux Adreſſes ordinaires de Muſique;
A Verſailles, chez BLAISOT, Libraire de la Reine, rue Satory.

M. DCC. LXXIX.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

CATALOGUE DES OUVRAGES DE M. CORBELIN

GUITARRE

Méthode de Guitarre pour apprendre seul . . . . . 12 l.

Recueils avec Accompagnement de Guitarre, servant de suite à la Méthode ci-dessus.

Premier Recueil d'Ariettes . 6 l

Deuxieme Recueil, d'Ariettes des trois fermiers et autres . . . . . 4 l 4 f

Troisieme Recueil, Contenant les Airs d'Armide et autres . . . . . 4 l 4 f

Quatrieme Recueil, composé d'Airs de Myrtil et Lycoris, de Félix et de l'Olympiade et autres . . . . . 6 l.

Cinquieme Recueil d'airs de Midas de l'amant jaloux et autres . . . . . 4 l. 16

Sixieme Recueil des Airs de Blaise et Babet . . . . . 6 l.

Septieme Recueil des Airs du droit du Seigneur 6 l

HARPE

Méthode de Harpe pour apprendre seul . . . . . 12 l.

Recueil avec Accompagnement de Harpe servant de suite à la Méthode ci dessus.

Premier Recueil d'Airs des trois fermiers et autres . 6 l.

Deuxieme Recueil pour apprendre a réformer les défauts de la Harpe . . . . . 7 l. 4 f.

Troisieme Recueil d'Ariettes d'Operas Comiques et autres . . . . 4 l. 4 f.

Quatriéme Recueil d'Ariettes et romances choisies des 2 Jumeaux de Bergame des Amours d'Elé et autres . 6 l

Cinquieme Recueil des Airs de Blaise et Babet 3 tt. 12

Sixieme Recueil des Airs de Didon et du droit du Seigneur . 7 l. 4

A MADEMOISELLE

CLAUDINE LOUISE

D'ESTAMPES DE MAUNY.

MADEMOISELLE,

J'ai cru n'écouter que le mouvement de ma reconnoiſſance, en vous demandant la permiſſion de vous rendre un hommage public, & je ſens aujourd'hui que le bonheur de l'avoir obtenue, me charge d'une dette immenſe. Le goût qui diſtingue votre illuſtre Famille, doit en effet

assurer le succès d'un Ouvrage que votre Nom protege, & vous le protégerez vous-même, MADEMOISELLE, *par les charmes que vous répandrez sur un Art qui pare un beau naturel, & qui embellit les Graces.*

Je suis avec un profond respect,

MADEMOISELLE,

Votre très humble & très
obéissant serviteur,
CORBELIN.

MÉTHODE
DE HARPE.

SANS entrer dans l'examen du temps qui a fixé la Harpe parmi nous, de ſes progrès, des ſenſations quelle nous fait éprouver; je la conſidérerai par rapport à ſon étendue, à la qualité de ſes ſons, à ſes difficultés, à ſa conſtruction même. Quant à l'exécution, je diſtinguerai en elle deux manieres de s'en ſervir, ſavoir l'exécution des Accompagnements, & celle des Pieces: & je diviſerai cet Ouvrage en deux Parties.

Dans la premiere, j'expliquerai le principe du doigter, tiré de celui des accords; la maniere de faire réſonner les cordes, l'étendue de l'Inſtrument, la poſition du corps. Le tout ſera précédé d'un article concernant la connoiſſance de l'Inſtrument quant à la partie méchanique, & d'un principe pour l'accorder. Je terminerai cette 1ere Partie par l'exécution des Accompagnements.

La ſeconde Partie traitera de la Mélodie, & contiendra les principes néceſſaires pour l'exécution des Pieces.

PREMIERE PARTIE.

De l'étendue de la Harpe.

1. LA Harpe eſt garnie actuellement de *trente-cinq cordes:* ce qui compoſe l'étendue de quatre octaves & ſix notes. La plus longue, qui donne le ſon le plus grave, & que j'appellerai *premiere corde*, eſt ordinairement un *la*, & la plus courte qui donne le ſon le plus aigu, s'appelle *ſol :* je dis *ordinairement*, parce qu'il arrive ſouvent qu'une Harpe n'eſt pas garnie de trente-cinq cordes; alors la premiere corde & la derniere changent de nom ſelon ſon étendue : Voy. art. 8.

2. On peut conclure de ce nombre de cordes, qu'il y a toujours à la Harpe quatre octaves complettes de chaque ton, qui font en tout *vingt neuf cordes* pour chacun, & quelques autres qui ſe trouvent au grave & à l'aigu pour completter le nombre qu'elle comporte.

3. Les cordes attachées par en-bas à la table du corps de l'inſtrument, ſont paſſées, ayant un gros nœud au bout, dans des trous où elles ſont retenues par des boutons qui ſont longs en proportion de l'épaiſſeur de la table; il y a une petite cannelure à cette partie du bouton qui entre dans le trou, pour que la corde trouve à s'y placer ſans gêne, ne devant être retenue que par le nœud au bout inférieur du bouton.

4. Quand on veut enlever ce bouton pour changer la corde, on ſe ſert d'une clef d'acier ou de fer, à trois angles : on fait entrer le bout applatti entre le bouton & le corps de l'inſtrument, mettant le pouce par-deſſous & le ſecond doigt par-deſſus, & en couvrant le bouton : la main gauche le conduit, & il ſe ſouleve aiſément; mais il faut que la corde ſoit détendue pour n'être pas expoſé à faire ſauter le bouton.

5. Les cordes ſont attachées par en-haut à des chevilles de fer, qui traverſent la conſonne (1), dont la partie la plus forte eſt à droite de l'inſtrument, & ſont miſes en mouvement par le moyen d'un des bouts de la clef, où il ſe trouve un trou quaré, dans lequel la cheville étant entrée, on la tourne à ſa volonté pour tendre ou lâcher la corde.

Du choix d'une Harpe.

6. La bonté d'une Harpe dépend de ſa conſtruction; on ne peut guère avoir d'idée juſte de ſa valeur que par l'uſage. La force du ſon, la netteté, décident quelquefois pour un inſtrument; d'autrefois, ſa beauté, ſa forme, ſa richeſſe. On doit toujours préférer une Harpe qui donnera des ſons forts & moelleux. Quant à ſa ſolidité, la réputation des Auteurs & leur bonne foi, ſont ſouvent le meilleur garant que puiſſe avoir un amateur qui ne s'y connoît point, & qui n'a perſonne de confiance pour en faire le choix. Il faut ſeulement qu'il faſſe attention ſi les cordes ſont éloignées proportionnellement à la longueur de ſes doigts, car il y a des perſonnes, dont les mains fort petites, ne pourroient pas jouer ſans beaucoup de peine ſur une Harpe dont les cordes ſeroient très écartées. Si l'on prend une Harpe à l'eſſai, on doit faire attention ſi les cordes caſſent ſouvent, ſoit dans le haut, ſoit dans le bas; alors on s'expoſeroit en achetant une Harpe qui auroit ce défaut, à une dépenſe d'entretien, qui, ſe renouvellant tous les jours, pourroit devenir conſidérable.

Du choix des Cordes.

7. Il eſt très eſſentiel de mettre de bonnes cordes aux Inſtruments, ſi l'on veut en tirer de beaux ſons. Les cordes de *Naples* ſont les meilleures : elles ſont aiſées à reconnoître, en ce qu'elles ſont tranſparentes & claires. Celles de *Rome* ſont bien inférieures; leur couleur eſt terne, & le ſon en eſt moins éclatant & quelquefois ſourd, même ſur un bon Inſtrument. Les cordes de couleur ſont toujours de *Naples*. Il faut éviter de prendre des cordes où il ſe trouve des nœuds, car elles ſont ſouvent fauſſes & caſſent en les montant.

Du nom des Cordes.

8. J'ai dit que la corde la plus longue portoit ordinairement le nom de *la*, quelquefois un autre nom. On s'en aſſurera préciſément, quand on ſaura que pour guider l'œil pendant l'exécution, on a diſtingué deux cordes de l'octave par la couleur. La corde qui donne le ſon de l'*ut* eſt peinte en *rouge*, & celle qui repréſente le *fa* eſt peinte en *bleu;* de maniere que tous les *fa* de la Harpe ſont *bleus*, & tous les *ut* ſont *rouges*.

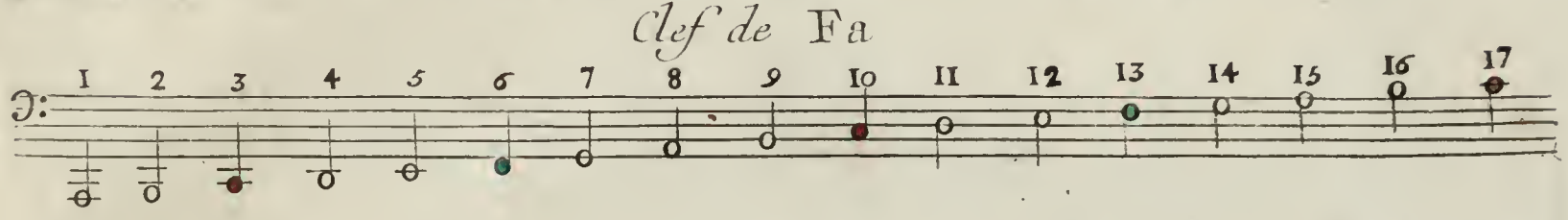
A ce moyen, toute équivoque ſur le nom de la premiere corde diſparoît, & l'on connoît aiſément toutes les autres, en nommant *re*, par exemple, la corde en montant après une corde rouge; *ſi*, celle en deſcendant après la même corde; *mi*, la corde en deſcendant après une corde *bleue*; & *ſol*, la corde après en montant : ainſi des autres.

---

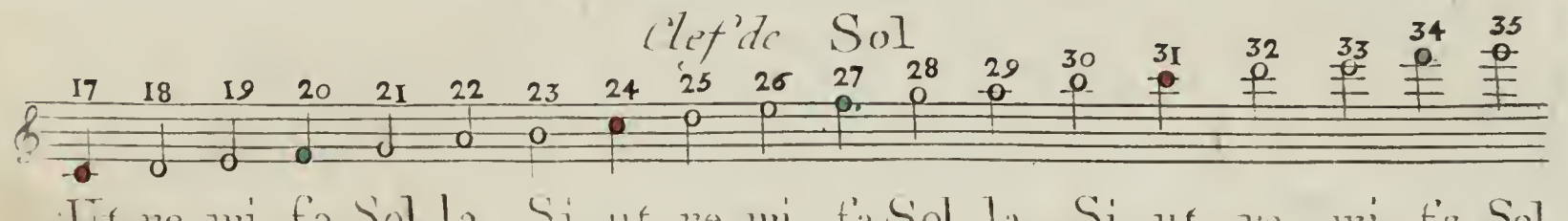
(1) La Conſonne eſt la partie de la Harpe qui ſert à joindre par en haut le corps de l'Inſtrument, avec le bâton qui s'éleve d'en-bas.

Des notes repréſentées par les Cordes.

9. On ſe ſert de deux clefs pour noter la muſique de Harpe; de la *clef de fa* ſur la quatrieme ligne, & de la clef de *ſol* ſur la ſeconde ligne. La clef de *fa*, ſert à écrire les notes les plus graves qui font *la partie de la baſſe;* & la clef de *ſol* pour les notes aiguës que l'on nomme *deſſus*. Exemp.



Ces dix-ſept notes ſont affectées en général à la main gauche, qui, comme je le dirai plus bas, eſt deſtinée à faire la partie de baſſe : Les perſonnes qui ne connoiſſent pas la clef de *fa*, ſur la quatrieme ligne, peuvent apprendre à la lire par l'exemple ci-deſſus.



Ces dix-neuf notes ſe font ordinairement de la main droite : le premier *ut* de la clef de *ſol*, eſt la même note que la derniere note de la clef de *fa*, & ſe trouve être l'*ut* du milieu de la Harpe, qui tantôt appartient à la main droite, & tantôt à la main gauche.

Du ton dans lequel eſt écrit un morceau de Muſique.

10. Etre dans un ton, c'eſt prendre une note quelconque pour note principale, que l'on appelle *tonique ou premiere note*, & à laquelle toutes les parties d'un air ſont ſubordonnées. L'octave ou gamme commençant par cette note, doit être arrangée, ſoit naturellement, ſoit au moyen des diezes ou bemols, de maniere qu'il y ait, entre la premiere & la ſeconde note UN TON; entre la ſeconde & la troiſieme, UN TON; entre la troiſieme & la quatrieme, UN DEMI-TON; entre la quatrieme & la cinquieme, UN TON; entre la cinquieme & la ſixieme, UN TON; entre la ſixieme & la ſeptieme, UN TON; & entre la ſeptieme & l'octave, UN DEMI-TON. Prenons pour modele l'octave d'*ut* en majeur: les notes y ſont naturellement arrangées dans cet ordre.

UT ton RE ton MI demi-ton FA ton SOL ton LA ton SI demi-ton UT.

On voit que les deux *demi-tons* qui ſont dans une octave en mode majeur ſe trouvent toujours placés entre la *troiſieme* & la *quatrieme* note, & entre la *ſeptieme* note & *l'octave*. On dit auſſi : la *premiere* note, la *ſeconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *ſixte*, la *ſeptieme* & l'*octave*, pour nommer la premiere, la ſeconde, la troiſieme, la quatrieme, &c.

11. Quand on veut diſpoſer ainſi l'octave d'une autre note, on ſe ſert des diezes ou des bemols que l'on place auprès de la clef, parcequ'il n'y a que l'octave ou ton d'*ut* en mode majeur qui ſoit exempt de ces ſignes : auſſi pour ce ton-là, la clef n'eſt-elle armée de diezes ni de bemols.

Quand donc vous voyez un air écrit ſans diezes ni bemols à la clef, vous pouvez dire qu'il eſt dans le ton majeur d'*ut*. *Voyez l'exception*, *art.* 20, 21, 25.

12. Toutes les notes pouvant être ſuſceptibles d'un *dieze* ou d'un *bemol*, tous les tons peuvent en être pareillement affectés : c'eſt pourquoi chaque ton peut avoir trois manieres d'être; ou *naturel*, ou *dieze*, ou *bemol*. Je vais diſpoſer tous les tons en majeur avec les diezes, je les donnerai enſuite avec les bemols, en commençant par le ton d'ut *naturel*, & ſuivant pour principe *que dans l'octave montant par degrés conjoints, laiſſant toujours un intervalle de ton entre les notes*, chaque ton prend deux diezes de plus que le ton qui le précede.

Modes majeurs.

L'octave montant par degrés conjoints, diſpoſés avec les diezes : chaque ton prenant deux diezes de plus que le ton qui le précede.

En UT, *rien à la clef.*

Ut, ré, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.

En RÉ, *deux diezes à la clef.*

Ré, mi, fa𝄪, ſol, la, ſi, ut𝄪, re.

En MI, *quatre diezes à la clef.*

Mi, fa𝄪, ſol𝄪, la, ſi, ut𝄪, re𝄪, mi.

En FA𝄪, *ſix diezes à la clef.*

Fa𝄪, ſol𝄪, la𝄪, ſi, ut𝄪, ré𝄪, mi𝄪, fa𝄪.

En SOL𝄪, *huit diezes à la clef.*

Sol𝄪, la𝄪, ſi𝄪, ut𝄪, ré𝄪, mi𝄪, fa𝄪𝄪, ſol𝄪.

Les ſept notes de la gamme étant affectées d'un dieze, ſe trouvent diſpoſées comme l'octave d'*ut* naturel, puiſqu'elles ſont toutes hauſſées d'un demi-ton; alors on peut dire que ſept diezes égalent zero. Dans le *ton* en majeur de ſol𝄪 où il faut huit diezes, ſi ſept diezes qui égalent zero ſont ſouſtraits des huit qu'il faut à ce ton, il en reſtera un qui étoit double ſur le *fa*, & l'on dira :

En SOL naturel, *un dieze à la clef, au lieu de huit en* ſol *dieze.*

Sol, la, ſi, ut, re, mi, fa𝄪, ſol.

En LA, *trois diezes à la clef, au lieu de dix qu'il faudroit en* la𝄪.

La, ſi, ut𝄪, re, mi, fa𝄪, ſol𝄪, la.

En SI, *cinq diezes à la clef, au lieu de douze qu'il faudroit en* ſi *dieze.*

Si, ut𝄪, re𝄪, mi, fa𝄪, ſol𝄪, la𝄪, ſi.

Et en UT𝄪, *ſept diezes ou zero pour l'*ut *naturel.*

13. Vous obſerverez qu'en mode majeur, le dernier dieze affecte toujours la ſeptieme note du ton, & que l'on place toujours les diezes dans cet ordre : *fa*, *ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, *ſi*.

14. On peut encore trouver le nombre de diezes que chaque ton doit avoir à la clef, en faiſant une

une autre opération : elle conſiſte à faire prendre un dieze de plus à la note qui eſt une quinte au-deſſus d'une note quelconque. *Exemple.*

En UT, *rien à la clef.*
En SOL, quinte d'UT, *un dieze.*
En RE, quinte de SOL, *deux diezes.*
En LA, quinte de RE, *trois diezes.*
En MI, quinte de LA, *quatre diezes.*
En SI, quinte de MI, *cinq diezes.*
En FA𝄪, quinte de SI, *ſix diezes.*
En UT𝄪, quinte de FA𝄪, *ſept diezes.*

On peut paſſer de même aux modulations qui ont plus de ſept diezes. Ces deux opérations revenant au même point, on peut choiſir celle que l'on concevra le mieux.

Modes majeurs,

L'octave deſcendant par degrés conjoints, diſpoſés avec les bemols, chaque ton prenant deux bemols de plus que le ton qui le précede.

15. Pour trouver le nombre de bemols qu'il faut à la clef pour chaque ton, l'opération eſt la même que pour trouver les diezes; à la différence ſeulement, qu'au lieu de faire monter les notes de l'octave, il faut les faire deſcendre : à ce moyen chaque ton prendra deux bemols de plus que le ton qui le précede. *Exemple.*

En UT, *rien à la clef.*
Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.
En SI♭, *deux bemols à la clef.*
Si♭, ut, re, mi♭, fa, ſol, la, ſi♭.
En LA♭, *quatre bemols à la clef.*
La♭, ſi♭, ut, re♭, mi♭, fa, ſol, la♭.
En SOL♭, *ſix bemols à la clef.*
Sol♭, la♭, ſi♭, ut♭, re♭, mi♭, fa, ſol♭.
En FA♭, *huit bemols à la clef.*
Fa♭, ſol♭, la♭, ſi♭♭, ut♭, re♭, mi♭, fa♭.

Si ſept diezes égalent zero, ainſi que je l'ai expliqué art. 12, dans un ton de ſept bemols, les notes étant *toutes baiſſées d'un demi-ton*, ſe trouveront arrangées dans le même ordre que l'octave d'*ut* naturel; ſept bemols égaleront donc zero, comme pour un ton de ſept diezes : dans le ton de fa♭, qui a huit bemols, ſi on ſouſtrait les ſept qui égalent zero, il en reſtera un qui étoit double ſur le *ſi*, & l'on dira :

En FA, *un bemol à la clef, au lieu de huit en* fa♭.
Fa, ſol, la, ſi♭, ut, re, mi, fa.
En MI♭, *trois bemols à la clef, au lieu de dix en* mi *double bemol.*
Mi♭, fa, ſol, la♭, ſi♭, ut, re, mi♭.
En RE♭, *cinq bemols, au lieu de douze en* re *double bemol.*
Re♭, mi♭, fa, ſol♭, la♭, ſi♭, ut, re♭.
Et en UT♭, *ſept bemols ou zero pour l'*ut *naturel.*

16. Obſervez que le dernier bemol affecte toujours la quatrieme note du ton, en mode majeur, & que les bemols ſe placent toujours dans cet ordre : *ſi*, *mi*, *la*, *re*, *ſol*, *ut*, *fa*.

17. On peut auſſi trouver le nombre de bemols dont chaque ton eſt ſuſceptible, en procédant par quinte, comme il eſt expliqué pour les diezes, art. 14; avec cette différence, qu'il faut faire deſcendre les notes de l'octave par quinte, au lieu de les faire monter : vous trouverez que chaque ton prendra un bemol de plus que le ton qui le précede. *Exemple.*

En UT, *rien à la clef.*
En FA, quinte d'UT en deſcendant, *un bemol.*
En SI ♭, quinte de FA, *deux bemols.*
En MI ♭, quinte de SI ♭, *trois bemols.*
En LA ♭, quinte de MI ♭, *quatre bemols.*
En RE ♭, quinte de LA ♭, *cinq bemols.*
En SOL ♭, quinte de RE ♭, *ſix bemols.*
Et en UT ♭, quinte de SOL ♭, en deſcendant, *ſept bemols.*

18. On peut paſſer aux modulations qui ont plus de ſept bemols, en ſuivant cette opération : on peut auſſi choiſir celle que l'on concevra le plus facilement, & s'en ſervir; les deux revenant au même.

Des modes mineurs.

19. Les modes *mineurs* ont comme les modes *majeurs* des diezes & des bemols à la clef. On peut reconnoître de deux manieres ſi un air eſt écrit en mode majeur ou en mode mineur.

20. La premiere eſt de voir à la fin de l'air la note finale, & compter de cette note juſqu'à la note qui eſt deux degrés au-deſſus; ſi l'intervalle qui ſe trouve entre ces deux notes contient *deux tons*, comme de *la* à *ut* ♯, le mode eſt majeur : ſi l'intervalle de ces deux notes ne contient *qu'un ton & demi*, comme de *la* à *ut*, ou de *re*, à *fa*, le mode eſt écrit en mineur.

21. Seconde maniere : on reconnoît qu'un air eſt écrit en mode mineur, quand on voit dans le cours du chant un dieze accidentel, placé ſur la note qui eſt un degré au-deſſous de la tonique, & qu'on nomme *ſeptieme* ou note ſenſible.

22. Obſervez que s'il y a des bemols à la clef, ce ne ſera pas toujours un dieze qui ſera placé ainſi dans le cours du chant, mais quelquefois un bequarre, qui hauſſera d'un demi-ton cette ſeptieme note affectée d'un bemol : l'octave d'un mode mineur doit être ainſi diſpoſée.

LA ton SI demi-ton UT ton RE ton MI demi-ton FA ton & demi SOL ♯ demi-ton LA.

23. Remarquez la poſition des demi-tons : ils ſont placés entre la *ſeconde* & la *tierce*, entre la *quinte* & la *ſixte*, & entre la *ſeptieme* & l'*octave :* au moyen du dieze accidentel, la ſeptieme ſe trouve à un ton & demi de la ſixte. Pour rendre ce paſſage moins dur quand on veut entonner la gamme d'un mode mineur en montant, on ajoute quelquefois un dieze à cette ſixieme note : mais il n'en ſubſiſte aucun par accident, quand on veut entonner la gamme d'un mode mineur en deſcendant, & l'octave doit ſe trouver ainſi diſpoſée.

LA ton SOL ton FA demi-ton MI ton RE ton UT demi-ton SI ton LA.

24. Le dernier dieze poſé à la clef pour un mode mineur, eſt toujours placé ſur la ſeconde note du ton, & le dernier bemol poſé à la clef pour le même mode, eſt toujours placé ſur la ſixieme note.

Relation entre les modes majeurs & les modes mineurs, portants même nombre de diezes ou de bemols.

25. Chaque mode *majeur* a pour relatif le mode mineur de la note qui ſe trouve un ton & demi au-deſſous de ſa note tonique: par exemple, le mode relatif d'*ut* majeur, eſt *la*, puiſqu'il ne faut ni diezes ni bemols à la clef de ces deux modes. C'eſt pourquoi on les appelle relatifs l'un de l'autre. On voit par-là que tout mode mineur doit avoir à la clef le même nombre de diezes ou de bemols, que doit prendre le mode majeur dont il eſt relatif. Je vais les diſpoſer de maniere à aider la mémoire.

Avec les Diezes.

Majeur d'UT,	*rien à la clef*,	Mineur relatif LA.
Majeur de RE,	*deux diezes à la clef*,	Mineur relatif SI.
Majeur de MI,	*quatre diezes à la clef*,	Mineur relatif UT𝄪.
Majeur de FA𝄪,	*ſix diezes à la clef*,	Mineur relatif RE𝄪
Majeur de SOL,	*un dieze à la clef*,	Mineur relatif MI.
Majeur de LA,	*trois diezes à la clef*,	Mineur relatif FA𝄪.
Majeur de SI,	*cinq diezes à la clef*,	Mineur relatif SOL𝄪.
Majeur d'UT𝄪,	*ſept diezes à la clef*,	Mineur relatif LA𝄪.

Avec les Bemols.

Majeur d'UT,	*rien à la clef*,	Mineur relatif LA.
Majeur de SI♭,	*deux bemols à la clef*,	Mineur relatif SOL.
Majeur de LA♭,	*quatre bemols à la clef*,	Mineur relatif FA.
Majeur de SOL♭,	*ſix bemols à la clef*,	Mineur relatif MI♭.
Majeur de FA,	*un bemol à la clef*,	Mineur relatif RE.
Majeur de MI♭,	*trois bemols à la clef*,	Mineur relatif UT.
Majeur de RE♭,	*cinq bemols à la clef*,	Mineur relatif SI♭.
Majeur d'UT♭,	*ſept bemols à la clef*,	Mineur relatif LA♭.

26. Quand donc on trouve un morceau de muſique écrit, par exemple, avec trois diezes à la clef, on peut dire qu'il eſt en majeur de *la* ou en mineur de *fa*𝄪, note qui eſt un ton & demi plus baſſe que le *la*, & parcequ'il faut pour ces deux modes le même nombre de diezes. Un autre, écrit avec quatre bemols, ſera en majeur de *la*♭, ou en mineur de *fa*, &c. Pour diſtinguer le majeur d'avec le mineur, *voyez art.* 20, 21, 25.

27. Les opérations ci-deſſus vous feront remarquer 1°. qu'un mode majeur a trois diezes à la clef de plus que le mineur de la même octave.

2°. Qu'un mode majeur a trois bemols de moins que le mineur de la même octave : en voici la preuve.

Pour les Diezes.

En majeur de LA, *trois diezes à la clef*,	En mineur de LA, *rien à la clef.*
En majeur de FA𝄪, *ſix diezes à la clef*,	En mineur de FA𝄪, *trois diezes à la clef.*
En majeur de SI, *cinq diezes à la clef*,	En mineur de SI, *deux diezes à la clef*, &c.

Pour les Bemols.

En majeur d'UT, *rien à la clef*,	En mineur d'UT, *trois bemols à la clef.*
En majeur de FA, *un bemol à la clef*,	En mineur de FA, *quatre bemols à la clef.*
En majeur de MI♭, *trois bemols à la clef*,	En mineur de MI♭, *ſix bemols à la clef*, &c.

Maniere d'accorder la Harpe.

28. Après avoir fait connoître ce que c'eſt qu'un ton en majeur & en mineur, & le nombre de diezes ou de bemols dont il faut armer la clef pour le repréſenter dans ces deux modulations; il ſuit naturellement de donner la maniere d'accorder la Harpe. Le principe en eſt ſimple; deux choſes ſont néceſſaires pour bien le ſaiſir : 1°. ſe reſſouvenir de l'arrangement des notes dans l'octave d'*ut*, expliqué *art.* 10, & ſavoir l'entonner juſte : 2°. pouvoir lui comparer les ſons de l'octave de *mi* ♭, trois bemols à la clef.

29. C'eſt dans ce ton de *mi* ♭ que la Harpe doit être accordée : c'eſt-à-dire, que trois notes ſont affectées d'un bemol, ſavoir le *ſi*, le *mi*, & le *la :* il faut donc que l'octave de *mi* ♭ ſe trouve repréſentée par les cordes de la Harpe, de cette maniere :

MI♭, FA, SOL, LA♭, SI♭, UT, RE, MI♭.

30. Prenez le ſecond *mi* de la Harpe qui ſe trouve être la *douzieme* corde (1) : accordez-la au ton du *mi* ♭ de quelque inſtrument (2) : appellez *ut* ce même *mi* ♭, *re*, le *fa*, qui ſuit en montant, & continuez ainſi l'octave, que vous accorderez à meſure : votre octave nommée *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, ſera en effet : *mi* ♭, *fa*, *ſol*, *la* ♭, *ſi* ♭, *ut*, *re*, *mi* ♭, où les demi-tons ſont placés comme dans l'octave commençant par *ut :* faites-en la comparaiſon ci-après :

UT	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	UT.
un ton	un ton	demi-ton	un ton	un ton	un ton	demi-ton.	
MI♭	FA	SOL	LA♭	SI♭	UT	RE	MI♭.

Cette octave de *mi* ♭ ainſi accordée, continuez juſqu'à la derniere note : reprenez enſuite le *mi*, douzieme corde, d'où vous êtes parti, & deſcendez en accordant les autres, & nommant toujours *ut* le *mi* ♭; *ſi*, le *re*, &c.

31. Pour vérifier ſi les cordes ſont accordées juſte, reprenez le *mi* ♭, douzieme note qui vous a donné le premier ſon; faites réſonner, l'une après l'autre, les cordes *mi* ♭, *ſol*, *ſi* ♭, qui doivent donner la *tierce majeure mi* ♭, *ſol*, & la *tierce mineure ſol*, *ſi* ♭ : mêmes intervalles, & qu'on peut nommer *ut*, *mi*, *ſol*, pour s'aſſurer de leur juſteſſe.

Enſuite faites réſonner, l'une après l'autre, le *re*, onzieme corde; le *fa*, le *la* & l'*ut* qui vous donneront les deux tierces *mineures*, *re*, *fa*, & *fa*, *la* ♭; & la tierce *majeure*, *la* ♭, *ut :* vous pouvez nommer ces cordes *ſi*, *re*, *fa*, *la*, & les entonner ainſi pour vous aſſurer ſi elles ſont d'accord.

Toutes ces cordes ainſi accordées, confrontez-les avec leurs octaves, & votre Harpe doit être d'accord, à moins que les cordes ne ſe ſoient relachées; ce qui arrive ſouvent, ſur tout quand les cordes ſont neuves : alors vous accordez de nouveau celles qui ſont deſcendues.

---

(1) Dans le cours de cet Ouvrage, je ſuppoſerai toujours que la Harpe eſt garnie de trente-cinq cordes : les combinaiſons étant les mêmes pour celles qui n'auroient pas ce nombre, on pourra également leur faire l'application de tout ce que je dirai, en prenant à l'octave plus haut les cordes qui manqueroient.

(2) On trouvera chez l'Auteur, des diapazons, qui, en les faiſant vibrer, donneront le ton de *mi bemol* juſte, auquel on pourra accorder la corde *mi*, ſi l'on manque d'inſtrument pour donner ce ton. Ces diapazons ſont d'acier : il s'éleve deux branches d'égale longueur à partir de la queue qui eſt couverte de bois. Ces deux branches ſont moins éloignées à leurs extrémités, qu'à la partie qui ſe réunit à la queue.

On prend d'une main la queue de ce diapazon & l'étui de l'autre; on paſſe la tête de l'étui, qui eſt d'acier, entre les deux branches, & on l'en fait ſortir par force : on poſe enſuite la queue contre un corps quelconque, ou mieux, on la tient entre ſes dents; l'on entend un ſon qui eſt le ton *mi bemol*, auquel on accorde la douzieme corde.

On en tire le ſon encore d'une autre maniere : en le tenant comme ci-deſſus, l'on frappe l'extrémité des branches contre un corps quelconque; & en appuyant la queue, ou la tenant entre ſes dents, on entend le ſon comme ſi l'on eût opéré de l'autre maniere : *Le prix de cet Inſtrument eſt de 9 livres.*

Des

Des Accords.

32. On appelle *accord*, pluſieurs notes écrites l'une ſur l'autre, pour être entendues en même temps : on donne auſſi le nom *d'accord* à des notes, qui, arrangées d'une certaine façon, s'écrivent & s'exécutent l'une après l'autre. Quand on parle de la maniere d'être d'un *accord*, on s'exprime ainſi :

33. Un accord dont les notes ſont écrites l'une ſur l'autre, s'appelle *accord plein* ou *plaqué ;* & un accord dont les notes ſont écrites l'une après l'autre, s'appelle *accord par harpége* ou *par batterie.*

Analyſe des Accords.

34. Deux ſortes d'accords ſont le fondement de tous les accords que l'on emploie dans la muſique, & ſeront la ſource où je puiſerai les principes que je vais établir : je parle de l'*accord parfait* & de l'*accord de ſeptieme.*

35. L'*accord parfait* eſt compoſé d'une note quelconque, de ſa tierce & de ſa quinte. L'eſpece de ſa tierce détermine s'il eſt majeur ou mineur. Si l'intervalle qui ſe trouve entre la note *tonique* & celle qui eſt deux degrés au-deſſus & qu'on appelle *tierce*, eſt de deux tons, comme d'*ut* à *mi* ou de *ſol* à *ſi*, l'accord ſera *majeur :* s'il ne s'y trouve qu'un ton & demi, comme de *la* à *ut* ou d'*ut* à *mi* ♭, l'accord ſera *mineur.*

36. Remarquez auſſi que l'accord compoſé de trois notes, les offre arrangées à une tierce l'une de l'autre. Par exemple, dans l'accord parfait majeur d'*ut*, (*ut*, *mi*, *ſol*,) la premiere tierce *ut*, *mi* eſt *majeure*, & l'autre tierce *mi*, *ſol* eſt *mineure* ; au contraire dans un accord parfait *mineur*, comme *la*, *ut*, *mi*, la premiere tierce eſt *mineure*, & la ſeconde eſt *majeure.* C'eſt ainſi qu'on fait la diſtinction de ces deux accords.

37. L'*accord de ſeptieme* eſt compoſé d'une note quelconque, de ſa tierce, de ſa quinte & de ſa ſeptieme. On donne différens noms aux ſeptiemes, dans le détail deſquels je n'entrerai point comme étant étranger au but de cet Ouvrage, & les accords de ſeptieme ſe faiſant tous de la même maniere ſur la Harpe.

38. J'obſerverai ſeulement que, pour accoutumer l'œil à lire plus vîte la muſique, & la main à ſe placer d'elle-même, je donnerai un ſigne qui les diſtinguera d'un autre ſigne que j'emploierai à déſigner les accords parfaits. *Voyez art.* 49.

Du renverſement des Accords.

39. Tous les accords peuvent être vus ſous pluſieurs *faces*, par le moyen des renverſements. On appelle *renverſement d'un accord*, les différentes combinaiſons dont il eſt ſuſceptible.

40. Un accord parfait n'étant compoſé que de trois notes, ne peut être vu que ſous trois faces différentes ; c'eſt-à-dire, que chacune de ces trois notes peut être à ſon tour écrite au-deſſous des deux autres : c'eſt ce qu'on appelle la *note de baſſe d'un accord.*

41. Un accord parfait, dont la note fondamentale eſt écrite à la baſſe, s'appelle *accord direct:* on voit qu'elle eſt note fondamentale, quand l'accord eſt diſpoſé de tierce en tierce, comme *ut*, *mi*, *ſol*. Cet ordre eſt conſtamment dérangé dans ſes renverſements. Dans le premier renverſement, c'eſt le *mi* qui eſt note de baſſe; *ſol*, ſa *tierce* mineure, & *ut* ſa *ſixte:* il s'écrit ainſi :

MI, SOL, UT.

Dans le ſecond renverſement, c'eſt le *ſol* qui eſt note de baſſe, *ut* ſa quarte, & *mi* ſa ſixte : il eſt ainſi diſpoſé.

SOL, UT, MI.

Un accord parfait peut donc être vu ſous trois faces : d'abord comme accord direct, & avec deux renverſements.

Un accord de ſeptieme étant compoſé de quatre notes, ſera vu ſous quatre faces différentes : ſavoir comme accord direct, & avec trois renverſements.

Son accord direct eſt diſpoſé de tierce en tierce. Tel eſt par exemple l'accord *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*.

Le premier renverſement donne le *ſi* à la baſſe & s'écrit....

SI, RE, FA, SOL.

Le ſecond a pour baſſe *re*, & s'écrit....

RE, FA, SOL, SI.

Le troiſieme a pour baſſe le *fa*, & s'écrit....

FA, SOL, SI, RE.

De ces différentes manieres de conſidérer les accords, naîtra le principe du doigter de la Harpe: principe ſimple & facile à ſaiſir, qu'un peu d'étude rendra aſſez familier pour ſe promettre les plus grands progrès ſur l'Inſtrument.

Obſervations générales ſur la poſition de la Harpe, & ſur celle du corps en jouant.

42. Pour acquérir de la grace en jouant de la Harpe, il faut être aſſis d'à-plomb ſur le bord de ſon ſiége; avoir le mouvement des pieds libre, de maniere à les pouvoir faire paſſer tous deux en même temps derriere la Harpe, s'il en eſt beſoin, & les allonger à ſon gré, pour toucher les pédales aiſément & ſans perdre ſon équilibre. *Voyez l'art.* 112 où j'explique l'uſage des pédales.

43. Le corps de l'Inſtrument doit être appuyé ſur l'épaule droite, & non ſur le bras, comme quelques perſonnes le tiennent: le pupitre placé à gauche. Il ne faut pas tenir l'Inſtrument trop penché, de crainte que ſur un parquet ciré, la Harpe ne gliſſe en jouant; mais la laiſſer dans l'équilibre, de maniere qu'on puiſſe la baiſſer ou la redreſſer à ſon gré, & ſe rendre maître de ſes mouvements.

44. La main droite étant deſtinée à faire les notes aiguës juſques environ le milieu de la Harpe, le poignet ſera appuyé ſur le bord de la table & aura la liberté de monter ou deſcendre à meſure que les notes ſeront plus aiguës ou plus graves, ſans que le bras s'allonge trop; les doigts devant être placés ſur les cordes à une petite diſtance de la table de l'Inſtrument. On aura ſoin en jouant de tenir le pouce un peu plus élevé que les autres doigts, afin d'acquérir plus de force dans les doigts & plus de légereté.

45. La main gauche deſtinée à faire les notes de baſſe, n'eſt appuyée que ſur les cordes qu'elle doigte : il faut en général qu'elle ſoit placée au niveau de la main droite, afin d'appercevoir d'un coup d'œil les cordes qui doivent être entr'elles.

46. Pour tirer des ſons qui ſoient en même temps *moelleux* & *forts*, il faut que les doigts ſoient placés ſur les cordes, non par le bout auprès de l'ongle, mais par la partie du bout du doigt qui s'arrondit pour rentrer dans la main, & que les cordes ſoient bien entrées dans la chair des doigts.

Du doigter de la Harpe ; des ſignes indicatifs ; du nom des accords, & de leurs poſitions.

47. L'action du doigter conſiſte à placer les doigts ſur les cordes de la Harpe, & à les enlever pour en tirer des ſons. Comme c'eſt des accords que je tirerai mes principes, je vais détailler la maniere de doigter les accords.

48. Chaque *accord parfait* étant compoſé de trois notes, comme je l'ai expliqué art. 40, 41, & pouvant s'écrire de trois façons; & un *accord de ſeptieme* compoſé de quatre notes, ayant quatre manieres de s'écrire ; j'en concluerai que les doigts peuvent avoir trois poſitions différentes pour exécuter l'accord parfait, & quatre pour exécuter l'accord de ſeptieme.

L'accord *direct* d'un accord, ſera regardé comme étant à la premiere poſition, dans telle octave de la Harpe que ce ſoit.

Le premier renverſement, comme étant à la ſeconde poſition.

Le ſecond renverſement, comme étant à la troiſieme poſition.

Et le troiſieme, quand l'accord eſt compoſé de quatre notes, fera l'accord à la quatrieme poſition.

49. Pour faciliter l'exécution des accords, je me ſervirai de deux lettres de l'alphabet, qui ſeront placés ſous les accords, pour marquer la poſition où ils ſeront écrits.

La lettre a ſeule, écrite ſous un accord, déſignera *un accord parfait direct ;* c'eſt-à-dire, un accord parfait à la premiere poſition; & indiquera qu'il faudra employer les quatre doigts pour l'exécuter, ou les deux doigts extrêmes, quand l'accord ne ſera compoſé que de deux ou trois notes, dont les deux extrêmes formeront un intervalle d'octave.

Si l'accord eſt à la ſeconde poſition, j'écrirai le chiffre 2 ſous cette même lettre, de cette maniere $\frac{a}{2}$.

S'il eſt à la troiſieme poſition, le chiffre 3 ſera écrit ſous cette même lettre, de cette maniere $\frac{a}{3}$.

La même lettre traverſée d'une ligne $\not{a}$, indiquera un accord de ſeptieme à la premiere poſition.

Si l'accord de ſeptieme eſt à la ſeconde poſition, le chiffre 2 ſera écrit ſous cette même lettre, de cette maniere $\frac{\not{a}}{2}$.

Le chiffre 3, écrit ſous cette lettre $\frac{\not{a}}{3}$, indiquera un accord de ſeptieme à la troiſieme poſition.

Et enfin le chiffre 4, écrit ſous cette même lettre, de cette maniere $\frac{\not{a}}{4}$, indiquera la quatrieme poſition.

La lettre o, écrite ſous un accord, indiquera qu'il ne doit pas s'exécuter avec les quatre doigts, ou même des deux doigts extrêmes; mais ſeulement des trois premiers doigts, ou du premier & du troiſieme : elle aura de même écrit au-deſſous d'elle le chiffre qui déſignera la poſition de l'accord.

Cette même lettre, traverſée d'une ligne $\not{o}$, indiquera les accords de trois notes, tirés de l'accord de *ſeptieme*, & particulierement ceux où ſe trouve l'intervalle de ſeconde.

Les chiffres écrits au-deſſous, indiqueront auſſi la poſition de l'accord.

Les accords de deux notes, formant un intervalle de tierce ou de quarte, ayant pour principe d'être faits par les deux premiers doigts, je n'écrirai point de lettres au-deſſous.

Quand pluſieurs accords, ſe feſant de la même maniere, ſe ſuivront, je ne répéterai pas toujours le ſigne, afin d'éviter la confuſion ; mais j'ajouterai à ce ſigne une étoile de cette maniere a*, & l'on exécutera des mêmes doigts tous les accords juſqu'à ce qu'on trouve un autre ſigne.

Je n'emploierai point de ſignes pour déſigner les cordes qui repréſentent chaque note, l'art. 9 ſuffira pour en donner la connoiſſance exacte.

Les lettres majuſcules que l'on trouvera parmi les autres ſignes, ſerviront à renvoyer à la page à côté, où la difficulté ſera expliquée.

Les grandes étoiles qui ſont au commencement des airs, indiqueront que l'air a pluſieurs couplets qu'on trouvera à la fin du Livre.

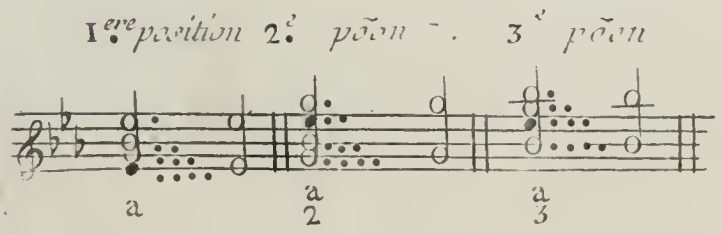
Du doigter des accords parfaits par accords pleins, & de leur compoſition de quatre notes.

50. Un accord parfait n'eſt compoſé que de trois notes ; mais la main ayant quatre doigts dont on peut ſe ſervir, on peut arranger les notes de maniere qu'ils ſervent tous les quatre, comme l'on peut auſſi les reſtreindre à deux. Quand on veut mettre quatre notes à un accord parfait, on double ordinairement la baſſe, & l'on met ſon octave : c'eſt ce qui donne cette eſpece d'accord à quatre notes. Je vais les écrire pour les deux mains. Les poſitions étant les mêmes, je me ſervirai des mêmes ſignes, les notes étant écrites ſelon le rang qu'elles occupent dans l'étendue de la Harpe. Les points que l'on trouvera à côté des notes, indiqueront les doigts qu'il faut employer pour faire ces notes : un point déſignera le pouce ; deux points le ſecond doigt ; trois points le troiſieme, & quatre points le quatrieme doigt. *N. B.* qu'on ne ſe ſert point du petit doigt.

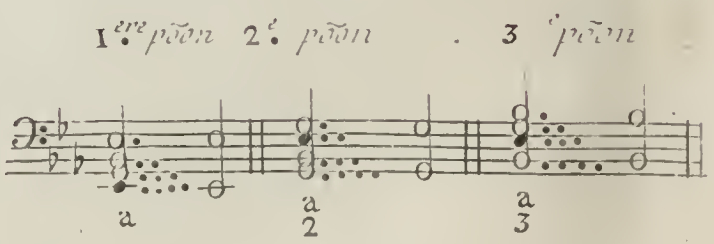
Accord parfait en majeur de mi bemol, *ſa note de baſſe doublée à l'octave, avec ſes trois poſitions, par accords pleins.*

1ere MI♭, SOL, SI♭, MI♭.
2e SOL, SI♭, MI♭, SOL.
3e SI♭, MI♭, SOL, SI♭.

Pour la main droite



Pour la main gauche



Premiere poſition.

51. Le *mi* ♭, note noire, marquée de *quatre points*, ſe fait en mettant le quatrieme doigt ſur la corde qui le repréſente ; le *ſol*, marqué de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant une corde

corde *à vide* entre deux; le *ſi* ♭, marqué *deux points*, du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; & le *mi* ♭, quatrieme note marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant deux cordes *à vide* entre deux pour la quarte. Tous vos doigts placés ſur ces cordes, enlevez-les en même temps en faiſant réſonner les cordes, & votre accord ſera fait.

52. Remarquez la note noire, elle eſt *note fondamentale de l'accord*, & a de ſuite, au-deſſus d'elle, deux tierces qui font accord parfait : la quatrieme note étant l'octave de cette note noire, eſt cenſée la même note, & l'harmonie n'être pas changée.

Seconde poſition.

53. Ce ſont les mêmes trois notes de l'accord parfait en majeur de *mi* ♭, mais placées de maniere que la ſeconde note de l'accord direct eſt note de baſſe : elle ſe fait du quatrieme doigt puiſqu'elle eſt marquée de *quatre points ;* la ſeconde, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant deux cordes *à vide* entre deux pour la quarte *ſi* ♭, *mi* ♭; & la quatrieme, marquée d'*un point*, ſe fait avec le pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

Troiſieme poſition.

54. Cette troiſieme face de l'accord parfait eſt compoſée des mêmes notes, ſa troiſieme note étant à la baſſe : c'eſt un *ſi* ♭, marqué de *quatre points*, qui ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde note, marquée de trois points, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant deux cordes *à vide* pour la quarte; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide ;* & la quatrieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce.

55. Les deux notes extrêmes d'un accord parfait de quatre notes à toutes ſes poſitions, ſont éloignées d'un intervalle d'octave. On pourra prendre pour principe que les octaves ſe font du quatrieme doigt & du pouce : voyez l'exemple noté ci-devant, où j'ai écrit ces deux notes extrêmes à côté de l'accord doigté.

56. Remarquez 1°. qu'à un accord parfait *direct*, auquel on a doublé la note fondamentale, les trois premieres notes ſont placées de tierce en tierce; & la quatrieme note, qui eſt l'octave de la note noire, ſe trouve à la diſtance d'une quarte de la note qui fait la ſeconde tierce; c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer une corde *à vide* entre chaque tierce, & deux entre les deux dernieres notes pour faire la quarte.

2°. Que c'eſt cet intervalle de quarte, qui fait la différence du doigter des accords renverſés: que dans l'accord direct, comme nous venons de le voir, la quarte ſe trouve entre le pouce & le ſecond doigt; dans le premier renverſement, cette même quarte ſe trouve entre le ſecond & le troiſieme doigt; & dans le ſecond renverſement, elle ſe trouve entre le troiſieme & le quatrieme doigt.

57. Appliquez-vous donc à ſaiſir cette différence, ſoit par le moyen des lettres qui ſeront au-deſſous de chaque accord, ſoit par la note de baſſe qui vous indique l'accord que vous devez faire.

58. Une choſe encore très eſſentielle à obſerver, c'eſt d'avoir ſoin quand vos doigts ſont placés pour faire un accord de quatre notes, d'arrondir la main; qu'elle ſemble pour ainſi dire *cramponnée aux cordes*, afin de pouvoir la tranſporter à un autre accord de quatre notes, dans la même forme, & ſans être obligé de rapprocher ou d'éloigner les doigts. En s'accoutumant de bonne heure à cette maniere de doigter, la main ne tarde pas à ſaiſir ſur le champ les différentes poſitions des accords.

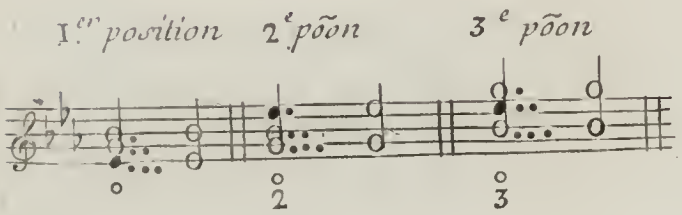
Des accords de trois notes dans l'ordre naturel, par accords pleins.

59. Je me ſuis écarté de la nature en donnant d'abord les accords de quatre notes : revenons-y, & diſons-le encore : un accord parfait, ſimplement écrit, n'eſt compoſé que de trois notes; & il ne faut que trois doigts pour l'exécuter, qu'il ſoit direct ou renverſé.

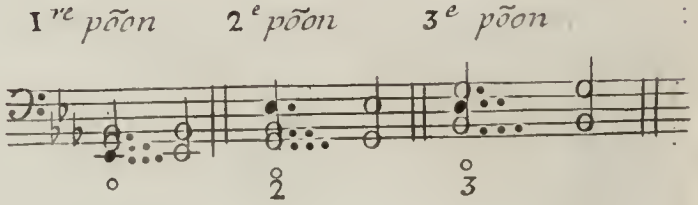
Accord parfait en majeur de mi♭, *compoſé de trois notes, avec ſes trois poſitions.*

1ere poſition. MI♭, SOL, SI♭.
2e SOL, SI♭, MI♭.
3e SI♭, MI♭, SOL.

Pour la main droite



Pour la main gauche



Premiere poſition.

60. L'accord direct, par trois notes, eſt compoſé de deux tierces : les trois premiers doigts ſe trouvent donc placés ayant une corde *à vide* entre chacun d'eux : la premiere note, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; le *ſol*, ſeconde note, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt; & la derniere note, marquée d'*un point*, ſe fait avec le pouce.

Seconde poſition.

61. L'accord parfait étant à la ſeconde poſition, c'eſt ſa tierce qui donne la note de baſſe : cette note, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; & la derniere, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant deux cordes *à vide* entre deux pour la quarte.

Troiſieme poſition.

62. Etant à la troiſieme poſition, c'eſt la quinte de la note fondamentale qui eſt à la baſſe; cette premiere note, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant deux cordes *à vide* pour la quarte; & la derniere, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* pour la tierce.

63. Même remarque qu'à l'accord parfait de quatre notes : la ſeconde poſition de celui de trois notes, donne la quarte entre le pouce & le ſecond doigt; & à la troiſieme poſition, cette quarte ſe trouve entre le troiſieme doigt & le ſecond.

64. Concluons donc auſſi 1°. que les deux notes extrêmes d'un accord parfait de trois notes, ſe font toujours avec le troiſieme doigt & le pouce; c'eſt ce que vous voyez dans l'exemple noté ci-deſſus; en obſervant qu'entre les deux extrêmes de l'accord *direct* il ſe trouve un intervalle de quinte : donc les *quintes* ſe font toujours du troiſieme doigt & du pouce.

2°. Que dans les renverſements du même accord, les deux notes extrêmes ſont éloignées d'un intervalle de ſixte, & ſe font des mêmes doigts : donc les ſixtes ſe font du troiſieme doigt & du pouce.

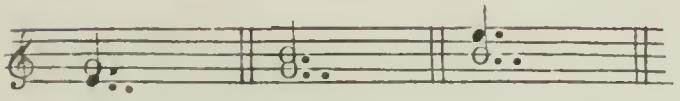
Des Accords de deux notes qui n'ont entr'elles qu'un intervalle de tierce ou de quarte.

65. Les accords parfaits étant compoſés de trois notes, on peut en arranger deux, qui forment entr'elles un intervalle de tierce ou de quarte, comme on peut le voir dans l'exemple ci-après :

1ere poſition. MI♭, SOL.
2e SOL, SI♭.
3e SI♭, MI♭.

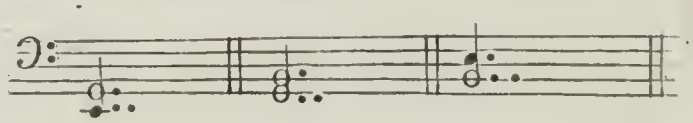
Pour la main droite

1ere *poſition* 2e *pōon* 3e *pōon*



Pour la main gauche

1ere *pōon* 2e *pōon* 3e *pōon*



Premiere poſition.

66. La note noire, marquée *deux points*, ſe fait du ſecond doigt; & la ſeconde, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

Seconde poſition.

67. La ſeconde poſition n'offre entre les deux notes qui la compoſent, qu'un intervalle de tierce; elles ſe doigtent de même que la précédente.

Troiſieme poſition.

68. Entre les deux notes de cette poſition, il y a un intervalle de quarte, c'eſt-à-dire, qu'il faut laiſſer deux cordes *à vide* entre les deux doigts qui les font : la premiere note, marquée de deux points, ſe fait du ſecond doigt; & la ſeconde, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce.

69. ON PEUT CONCLURE du doigter de ces accords, que les *tierces & les quartes* ſe font du ſecond doigt & du pouce, *quand il n'y a point de note intermédiaire.*

70. Il y a des circonſtances où les tierces & les quartes ſe font avec le troiſieme & le ſecond doigt; j'en donnerai des exemples dans le cours de cet Ouvrage.

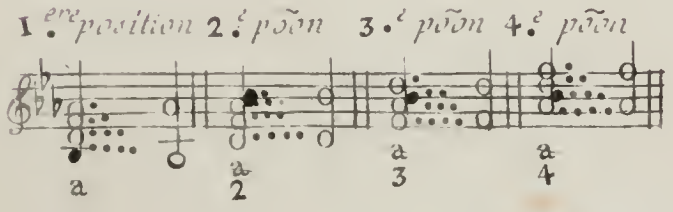
Des Accords de ſeptieme.

71. Les *accords de ſeptieme* ſont compoſés de quatre notes, dont chacune n'a entr'elle & ſa plus prochaine, qu'un intervalle de tierce. Les doigts placés ſur les cordes doivent avoir entr'eux une corde *à vide*.... Cet *accord* eſt ſuſceptible de trois renverſements : donc quatre faces ou poſitions.

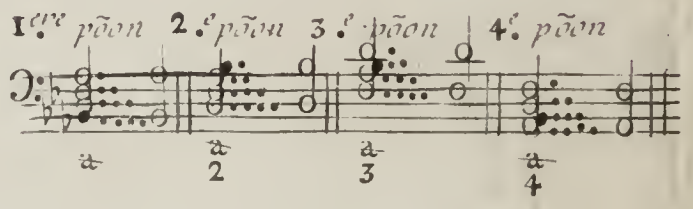
Accord de ſeptieme de dominante dans la modulation majeure de mi bemol, *avec ſes renverſements.*

1ere poſition. SI♭, RE, FA, LA♭.
2e RE, FA, LA♭, SI♭.
3e FA, LA♭, SI♭, RE.
4e LA♭, SI♭, RE, FA.

Pour la main droite



Pour la main gauche



Premiere poſition.

72. La premiere note, marquée de *quatre points*, ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; la quatrieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

Seconde poſition.

73. La premiere note de cette poſition, marquée de *quatre points*, ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; & la quatrieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce ſans laiſſer de corde *à vide* entre deux.

Troiſieme poſition.

74. La premiere note, marquée de *quatre points*, ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, ſans laiſſer de corde *à vide*; la quatrieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

Quatrieme poſition.

75. La premiere note, marquée de *quatre points*, ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la troiſieme, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; & la quatrieme note, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

76. Vous remarquerez 1°. que les *deux notes extrêmes de l'accord direct de ſeptieme*, ſont éloignées d'un intervalle de ſeptieme; & que ces deux notes ſe faiſant du quatrieme doigt & du pouce, je donnerai pour principe que les ſeptiemes ſe font toujours du *quatrieme doigt & du pouce.*

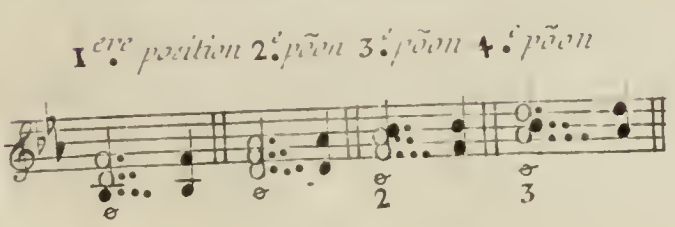
2°. Que les *deux notes extrêmes* de tous les renverſements de cet accord, ne ſont éloignées que d'un intervalle de ſixte, & ſont doigtées pour être faites des mêmes doigts que les extrêmes de l'accord direct; mais qu'on ne doit les faire ainſi, que quand on a à faire (avant de changer d'accord) toutes les notes de l'accord : au cas contraire, c'eſt-à-dire, quand elles ne ſont que deux ou trois, on les fait comme les ſixtes des accords renverſés de l'accord parfait de trois notes. *Voyez art.* 61, 62, 64.

3°. Que la différence du doigter des renverſements de ſeptieme provient de l'intervalle de ſeconde, comme la différence du doigter dans les renverſements de l'accord parfait, provient de la quarte. Dans le premier renverſement, *cet intervalle de ſeconde* ſe trouve entre le ſecond doigt & le pouce; dans le ſecond renverſement, il ſe trouve entre le ſecond doigt & le troiſieme; & dans le troiſieme renverſement, entre le troiſieme doigt & le quatrieme.

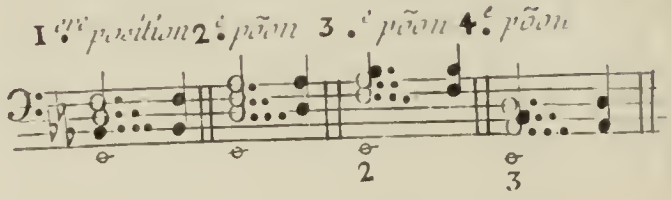
Des Accords de trois notes, tirés de l'accord de ſeptieme, formants des intervalles de quarte, quinte & ſixte.

1ere poſition. SI ♭, RE, FA.
2e RE, FA, LA ♭.
3e FA, LA ♭, SI ♭.
4e LA ♭, SI ♭, RE.

Pour la main droite



Pour la main gauche



Premiere & ſeconde poſitions.

77. Les deux premieres faces de cet accord, ſont abſolument diſpoſées comme la premiere face d'un accord parfait de trois notes, puiſqu'elles ſont écrites de tierce en tierce, & qu'il faut laiſſer entre chaque doigt une corde *à vide.* Elles ſe doigtent de même, c'eſt-à-dire, la premiere note, marquée *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, marquée *deux points*, ſe fait avec le ſecond doigt; & la troiſieme, marquée d'*un point*, ſe fait avec le pouce.

Troiſieme poſition.

78. La premiere note de cette poſition, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, laiſſant une corde *à vide* entre deux; & la troiſieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, ſans laiſſer de corde *à vide* entre deux pour la ſeconde.

Quatrieme poſition.

79. La premiere note, marquée de *trois points*, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, marquée de *deux points*, ſe fait du ſecond doigt, ſans laiſſer de corde *à vide*; & la troiſieme, marquée d'*un point*, ſe fait du pouce, laiſſant une corde *à vide* entre deux.

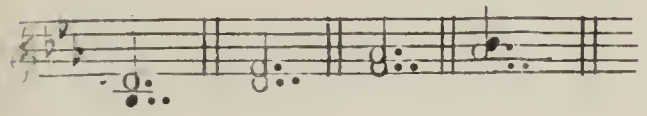
80. Remarquez qu'il n'y a entre les deux notes extrêmes de ces deux poſitions, qu'un intervalle de quarte, & qu'on ne doigte ces accords comme ils ſont écrits, que quand on a à faire la note intermédiaire; quand elle ne s'y trouve pas, ces deux notes extrêmes ſuivent le principe des quartes de l'accord parfait de deux notes, art. 68.

Des Accords de deux notes, formant intervalle de tierce & de ſeconde, tirés de l'accord de ſeptieme.

1ere poſition. SI ♭, RE.
2e RE, FA.
3e FA, LA ♭.
4e LA ♭, SI ♭.

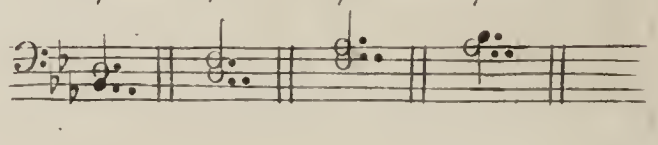
Pour la main droite

1re *poſition* 2e *poſon* 3e *poſon* 4e *poſon*



Pour la main gauche

1re *poſon* 2e *poſon* 3e *poſon* 4e *poſon*



81. Ces quatre *accords* ſuivent le principe des *accords* de deux notes, expliqué art. 66, avec l'exception contenue en l'art. 69. Remarquez que la quatrieme poſition *la* ♭, *ſi* ♭, n'a entre ſes notes qu'un intervalle de ſeconde, & qu'il ne faut point laiſſer de corde *à vide* entr'elles.

RÉCAPITULATION des principes du Doigter.

Les Octaves.

82. Deux notes à l'*octave* l'une de l'autre, ſe font toujours des deux doigts extrêmes; c'eſt-à-dire, la plus grave avec le quatrieme doigt; & la plus aiguë, avec le pouce, qu'il y ait des notes intermédiaires ou non, art. 55.

Les Septiemes.

Deux notes éloignées de ſept degrés, ſe font des deux mêmes doigts extrêmes, ſoit qu'il y ait des notes intermédiaires, ſoit qu'il n'y en ait pas, art. 76.

Les Sixtes.

Deux notes à ſix degrés l'une de l'autre, ſe font; la plus grave, du troiſieme doigt; & la ſeconde, du pouce; art. 64, 76.

Les Sixtes avec exception.

Quand entre deux notes, qui forment un intervalle de *ſixte*, il y a deux notes intermédiaires comme à un renverſement complet de l'accord de ſeptieme, alors ces deux notes extrêmes ſuivent toujours le principe des octaves, art. 76.

Les Quintes.

Deux notes formant intervalle de *quinte* ſe font toujours, la plus grave, avec le troiſieme doigt, & la plus aiguë, du premier doigt, qu'il y ait ou non des notes intermédiaires, art. 64.

Les Quartes.

Deux notes formant enſemble un intervalle de *quarte*, ſe font du ſecond doigt & du pouce, art. 68, 69.

Les Quartes avec exception.

Quand entre deux notes formant intervalle de *quarte*, il ſe trouve une note intermédiaire, alors la *quarte* ſuit le principe des quintes, art. 64.

Les Tierces & les Secondes.

Les *tierces* ſe font des deux premiers doigts, art. 69.

Les Tierces & les Secondes avec exception.

Il y a cependant une exception; c'eſt lorſque pour ne pas déranger la main quand on vient de faire un accord de trois ou de quatre notes, & que les notes d'une *ſeconde* ou d'une *tierce* ſe trouvent ſous le *troiſieme doigt & le ſecond*, alors on les fait de ces deux doigts pour éviter un mouvement de la main qui ſeroit inutile ou gênant, art. 70.

DES ACCORDS PAR HARPÉGES ET BATTERIES.

83. Après avoir donné la maniere de doigter les *accords pleins*, il ſuit naturellement de donner celle d'exécuter ces mêmes *accords par harpéges* ou *par batteries*. Je commencerai par les *accords parfaits* de quatre notes, entre les deux extrêmes deſquelles il ſe trouve un intervalle d'octave, & par les *accords de ſeptieme:* enſuite je paſſerai aux ſixtes, aux quintes & aux tierces. J'ai choiſi l'*accord parfait* en majeur de *mi* ♭, & l'*accord de ſeptieme* de ſa dominante, comme étant dans le ton où la Harpe eſt accordée.

Accords parfaits de quatre notes, les deux extrêmes formant un intervalle d'octave, & Accord de ſeptieme de dominante,

Exécutés par harpéges & batteries, dans la modulation majeure de mi bemol.

N°. 1.

84. Pour faire un accord *par harpége* ou *par batterie*, il faut s'accoutumer à doigter toutes les notes de l'accord avant d'en faire réſonner une ſeule; c'eſt une loi qu'il faut ſuivre ſtrictement ſi l'on veut acquérir de la préciſion dans ſon jeu. Ce principe une fois poſé, pour ne plus le répéter, quand je dirai *cet accord ſe fait de telle maniere*, je ſuppoſerai toujours l'accord doigté en entier, (j'aurai ſoin d'avertir pour ceux qu'il ne faudra pas doigter ainſi :) c'eſt pourquoi j'ai écrit en notes blanches l'accord en entier à chaque poſition des exemples ci à côté. La note noire eſt la note fondamentale de l'accord; & les deux notes qui ſuivent chaque harpége, ſont écrites l'une ſur l'autre, pour marquer l'intervalle des deux extrêmes de chaque poſition de l'accord.

85. Il faut donc pour faire l'harpége n°. 1, enlever les doigts l'un après l'autre; d'abord le quatrieme doigt qui fait la premiere note; enſuite le troiſieme, pour faire la ſeconde note; puis le ſecond doigt, pour faire la troiſieme; enfin le pouce, pour faire la quatrieme note. En enlevant les doigts, il faut tirer un peu les cordes en-dehors pour les faire vibrer, en ſuivant les obſervations des articles 46 & 58.

N°. 2.

86. Le même accord peut ſe faire par harpége en deſcendant, alors c'eſt le pouce qui fait la premiere note écrite; le ſecond doigt, fait la ſeconde note; le troiſieme, fait la troiſieme note; & le quatrieme doigt, fait la derniere.

N°. 3.

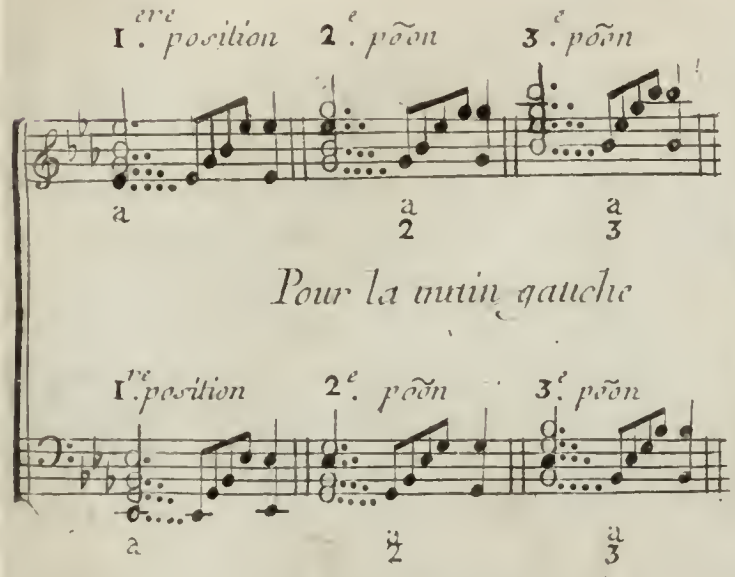
87. L'harpége, n°. 3, ſe fait en enlevant d'abord le quatrieme doigt, pour faire la premiere note; le pouce, pour la ſeconde note; le ſecond doigt pour la troiſieme note; & le troiſieme, fait la derniere note, qui, à la premiere poſition de l'accord parfait, eſt un *ſol*.

ACCORDS PARFAITS de Quatre Notes

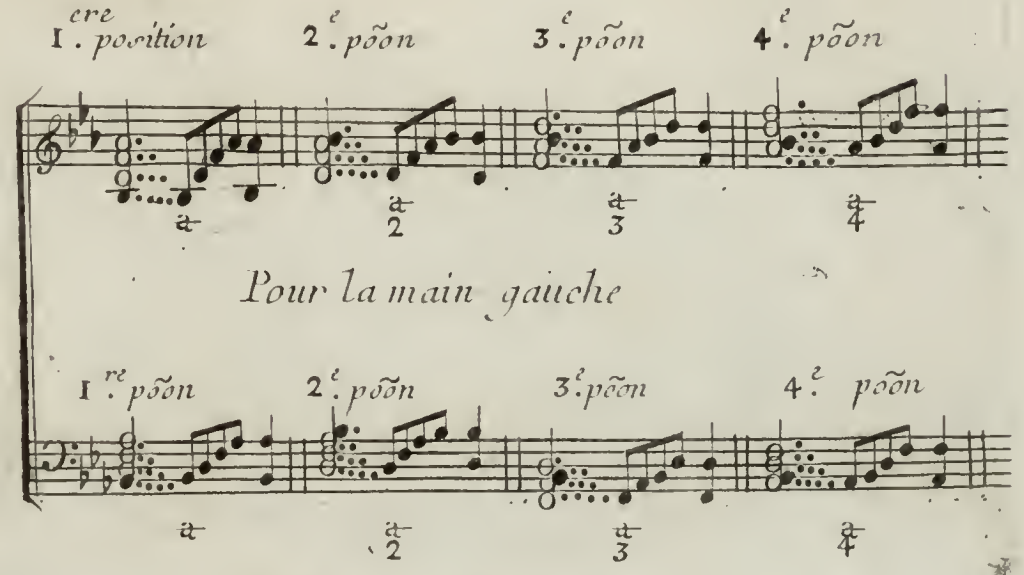
Les deux extremês formant une Octave, Et accord de Septiêmes
Les deux Extrêmes formant une Septieme, Executés par Arpéges

N.° 1

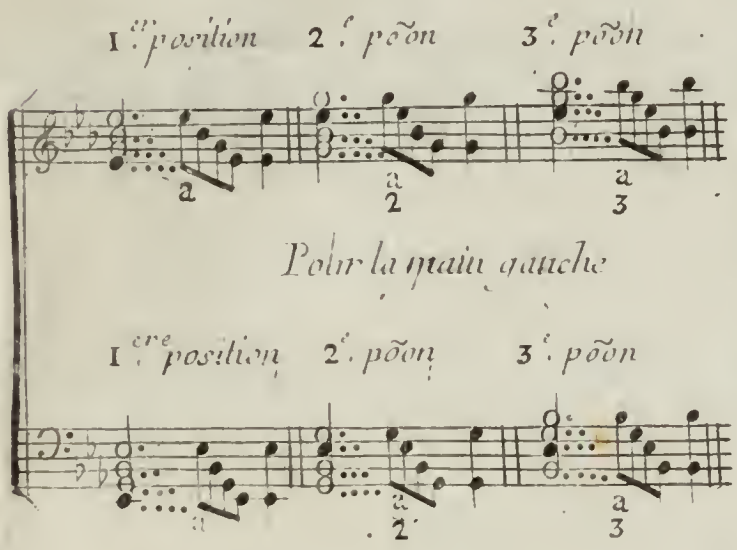
Accord parfait en Majeur de Mi b
Et Ses renversés ecrits pour la main droite

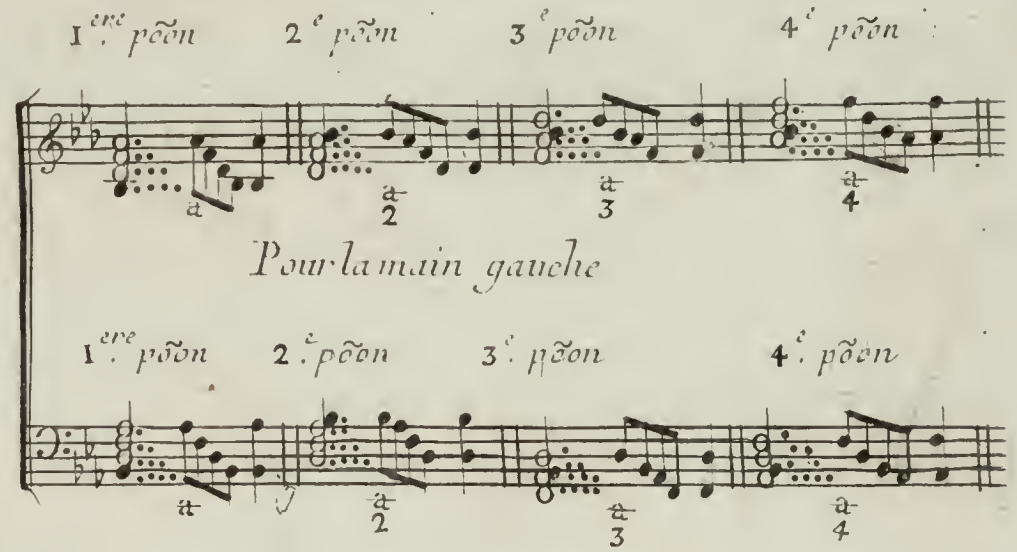


Accord de Septiême de dominante en Majeur de Mi b.
Et Ses renversés ecrits pour la main droite

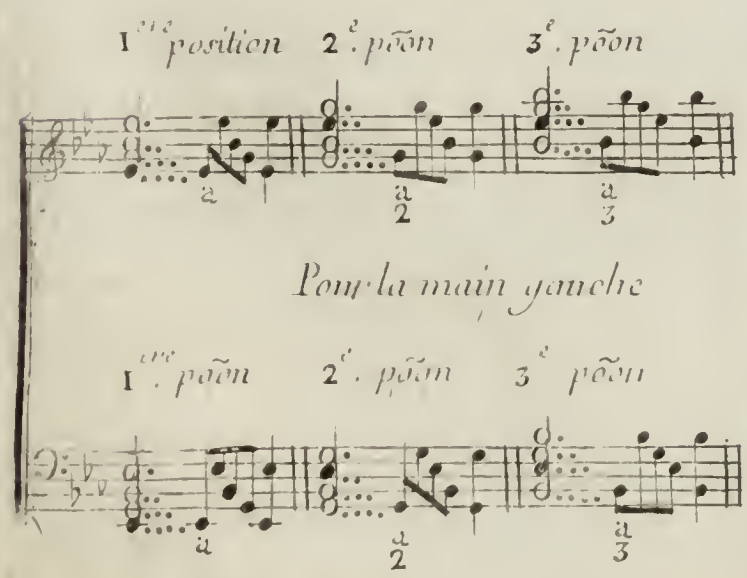


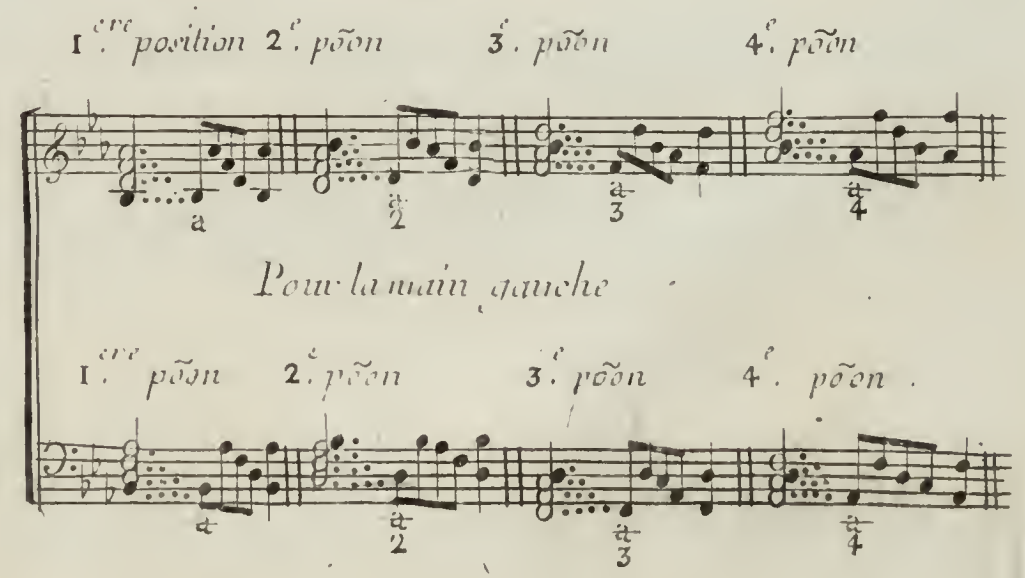
N.° 2





N.° 3





N°. 4.

88. Celui-ci, au contraire du précédent, ſe fait en enlevant d'abord le pouce pour faire la premiere note; enſuite le quatrieme doigt pour faire la ſeconde; puis le troiſieme doigt pour faire la troiſieme note; & enfin le ſecond doigt pour faire la derniere note.

N°. 5.

89. Cet harpége eſt compoſé des deux premiers n°s. 1 & 2. Les trois notes qui le commencent ſemblent être *un accord de 3 notes*, formant accord parfait; mais ſont réellement un *accord parfait de 4 notes*, dont la quatrieme note, qui ſert pour les deux harpéges, eſt la derniere du premier & la premiere du ſecond. Cet harpége compoſé eſt toujours précédé d'un ſilence de la valeur des notes dont il eſt formé : ce ſilence tient lieu d'une note qui ſe fait *à la partie oppoſée*, avant de commencer la premiere note de cet accord. Il ne faut pas mettre plus de temps dans l'exécution, entre cette note (de la partie oppoſée) & celle qui commence l'harpége, que l'on n'en met entre les autres notes qui le compoſent, *voyez* ci-contre la ſuite du n°. 5.

90. Il faut toujours avoir frappé la note que repréſente le ſilence, avant de frapper la premiere de l'harpége. Cette note eſt toujours, comme je viens de le dire, dans la partie oppoſée; c'eſt-à-dire, que ſi l'harpége eſt dans *le deſſus*, la note dont je parle eſt écrite à la baſſe; & ſi l'harpége eſt à la baſſe, cette note eſt dans *le deſſus*.

91. On fera donc cet harpége en enlevant d'abord le quatrieme doigt pour faire la premiere note; enſuite le troiſieme, pour faire la ſeconde note; puis le ſecond, pour faire la troiſieme note; le pouce fera la quatrieme note, qui eſt la premiere de l'harpége en deſcendant; le ſecond doigt fera la cinquieme note; le troiſieme doigt fera la ſixieme, & le quatrieme doigt fera la ſeptieme & derniere.

92. Pour vous faciliter le doigter de cet harpége, quand vous faites les quatre dernieres notes il faut toujours que le doigt qui va faire la note qui ſuit, ſoit poſé ſur la corde avant d'avoir fait la note qui précede : par exemple, vous voulez faire le *mi* ♭, quatrieme note de l'harpége, doigtez le *ſi* ♭ que vous devez faire enſuite; doigtez pareillement le *ſol* avant de faire ce même *ſi* ♭; &c.

N°. 6.

93. Pour faire cette batterie, on enleve d'abord le quatrieme doigt qui fait la premiere note; enſuite le pouce qui fait la ſeconde note, puis le ſecond doigt pour faire la troiſieme; & enfin le pouce qui fait la derniere note : le troiſieme doigt reſte ſur une corde qui feroit la ſeconde note de l'accord, mais qui n'entre point dans cette batterie; elle ſert de point d'appui à la main : ſouvent cette batterie eſt ſuivie de celle n°. 13, expliquée art. 102.

Pour la main droite N.° 4 Pour la main droite

1.ere position 2.e põon 3.e põon 1.ere position 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 1.ere position 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main droite N.° 5 Pour la main droite

1.ere position 2.e põon 3.e põon 1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Suite du N.° 5

Effet

Pour la main droite N.° 6 Pour la main droite

1.ere position 2.e põon 3.e põon 1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 1.ere position 2.e põon 3.e põon 4.e põon

N°. 7.

94. Cette batterie ſe fait en enlevant le pouce pour faire la premiere note; enſuite le ſecond doigt pour faire la ſeconde note; puis le quatrieme doigt pour faire la troiſieme note, qui eſt la plus baſſe; enfin le pouce pour faire la derniere.

95. Il ne faut pas doigter la ſeconde note de l'accord, parceque le doigt qui la feroit, gêneroit le mouvement de la main; c'eſt pour cela que je n'ai point placé de point à côté de cette note dans l'accord doigté, & qu'elle eſt traverſée d'une ligne.

96. Vous remarquerez auſſi que les trois renverſements de l'accord de ſeptieme, n'ayant entre leurs deux notes extrêmes qu'un intervalle de ſixte, on peut les faire de la maniere indiquée n°. 8, par la raiſon expliquée, art. 76.

Harpéges & batteries des Accords parfaits & de Septieme compoſés de trois notes, les deux extrêmes formant les intervalles de Quarte, de Quinte & de Sixte.

N°. 8.

97. Les trois premiers doigts exécutent ſeuls ces accords, comme il eſt expliqué article 60. L'harpége du n°. 8 ſe fait en enlevant d'abord le troiſieme doigt qui fait la premiere note; enſuite le ſecond doigt pour faire la ſeconde note; enfin le pouce pour faire la derniere.

N°. 9.

98. Cet harpége de trois notes ſe fait à l'inverſe du précédent, c'eſt-à-dire, que le pouce fait la premiere note; le ſecond doigt, la ſeconde note; & le troiſieme doigt, la troiſieme note qui eſt la plus grave.

N°. 10.

99. La premiere note de celui-ci, ſe fait du troiſieme doigt; la ſeconde, avec le pouce; & la troiſieme, avec le ſecond doigt.

Pour la main droite

N.° 7

Pour la main droite

1.ere position 2.e põon 3.e põon

1.ere position 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Arpéges et batteries des Accords parfaits et de 7.eme, de Trois Notes,

Les deux extrêmes formant les intervales de Quarte, de Quinte et de Sixte

Accords parfaits

N.° 8.

Accords de Septieme

Pour la main droite

Pour la main droite

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main droite

N.° 9

Pour la main droite

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main droite

N.° 10

Pour la main droite

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

Pour la main gauche

Pour la main gauche

1.ere põon 2.e põon 3.e põon

1.ere põon 2.e põon 3.e põon 4.e põon

N°. 11.

100. La premiere note de cet harpége ſe fait avec le pouce; la ſeconde, qui eſt la plus grave, ſe fait avec le troiſieme doigt; & la troiſieme, ſe fait du ſecond doigt.

N°. 12.

101. L'harpége de ce numéro eſt le même que celui du n°. 5, à la différence ſeulement du nombre de doigts qu'il faut pour l'exécuter : dans celui-ci les trois premiers doigts ſuffiſent pour le faire, & dans le n°. 5 c'eſt un accord de quatre notes qui s'exécute avec quatre doigts. La note que repréſente le ſilence qui le précede, ſe fait de même dans la partie *oppoſée*. *Voyez* art. 89, 90 & 92.

Vous ferez donc la premiere note avec le troiſieme doigt; la ſeconde, avec le ſecond doigt; la troiſieme, avec le pouce; la quatrieme, du ſecond doigt; & la cinquieme, avec le troiſieme doigt qui a fait la premiere note : *voyez les obſervations* art. 89, 90 & 92, elles ont également lieu pour cet article.

N°. 13.

102. La premiere note de cette batterie, ſe fait avec le troiſieme doigt; la ſeconde note, avec le pouce; la troiſieme, avec le ſecond doigt; & la quatrieme, avec le pouce.

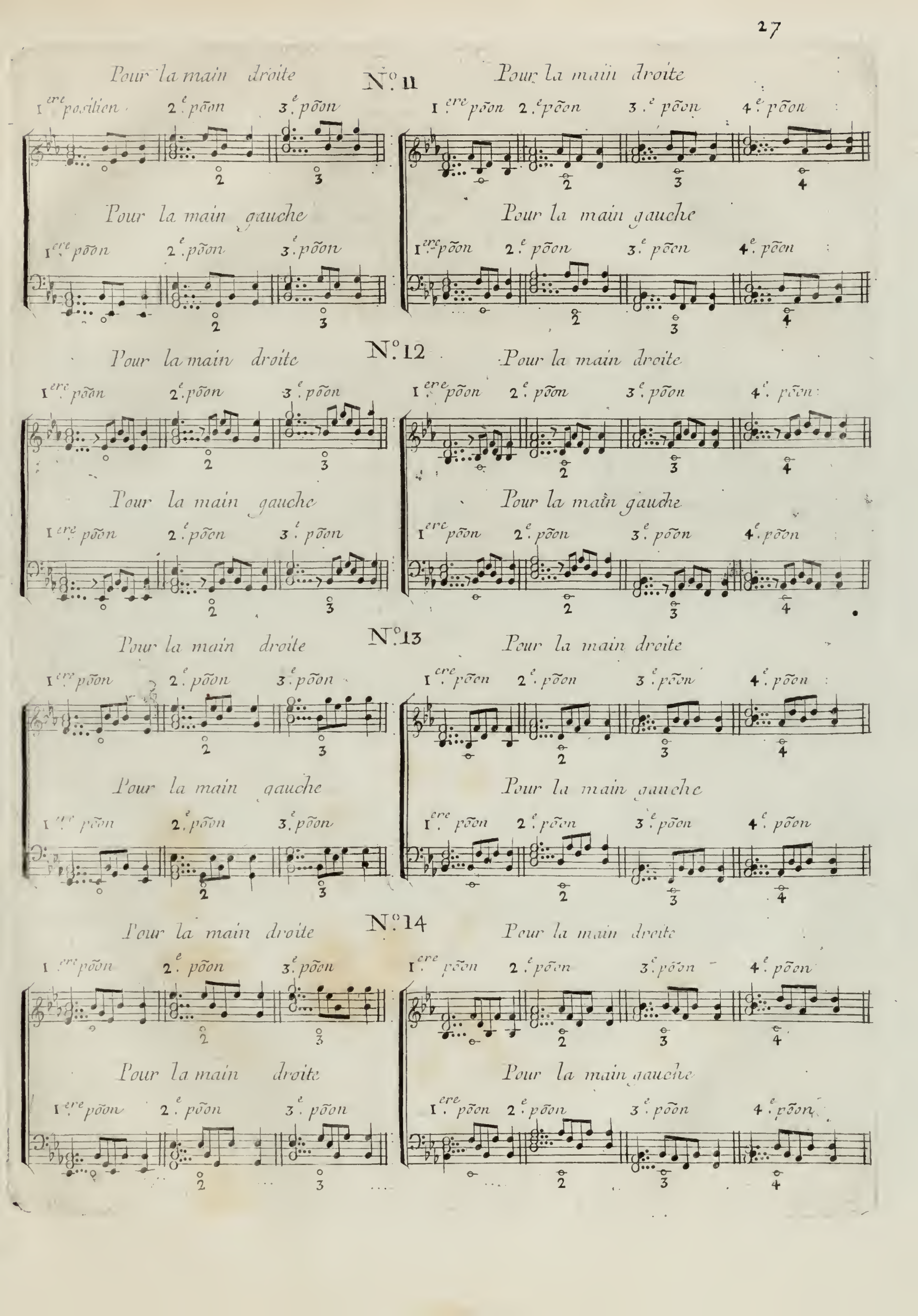
Vous remarquerez que ſouvent la batterie du n°. 6 précede celle-ci & la ſuit, comme vous le verrez ci-après dans la premiere meſure de la *ſixieme leçon*, à la partie de la baſſe; alors il faut doigter l'accord avec quatre doigts.

N°. 14.

103. La premiere note doit être faite avec le pouce; la ſeconde, avec le ſecond doigt; la troiſieme, avec le troiſieme doigt; & la quatrieme, avec le pouce.

Si l'on fait attention aux ſept derniers numéros, on verra qu'on en peut comparer les batteries & harpéges aux ſept premiers, & qu'ils ne different que de très peu de choſe.

104. Après s'être bien familiariſé avec ce qui a précédé, & particuliérement avec les quatorze numéros ci-deſſus, où j'ai expliqué les harpéges & batteries les plus uſités, qui ſuffiront pour faire concevoir le doigter de la Harpe; on pourra de ſoi-même les faire dans tous les tons que l'on exécute ſur cet Inſtrument, quand on ſaura paſſer d'une modulation à une autre par le moyen des pédales; mais avant d'en parler, je vais expliquer la maniere de faire travailler les deux mains enſemble.


N.° 11
Pour la main droite
1.ere position 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
N.° 12
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
N.° 13
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
N.° 14
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon
Pour la main droite
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon
Pour la main gauche
1.ere pōon 2.e pōon 3.e pōon 4.e pōon

Préludes en majeur de mi bemol *pour le travail des deux mains.*

N°. 15.

105. Placez d'abord votre main gauche ſur les notes de la clef de *fa*. Le premier accord ne préſente que deux notes qui ſont à l'octave l'une de l'autre; mais pour les exécuter, il faut doigter l'accord entier, & mettre le troiſieme doigt ſur le *ſol*, & le ſecond ſur le *ſi*, qui ſont indiqués par de petites notes noires : ces deux doigts reſteront ſur les cordes *ſol* & *ſi*, tandis que le pouce & le quatrieme doigt feront réſonner *en même temps* les deux notes écrites, & la main droite les quatre notes du deſſus. Quand cet accord eſt exécuté, faites la même choſe pour les accords qui ſuivent.

La lettre a que l'on voit ſous les notes, marque que ces accords ſont à la premiere poſition. *Voyez* art. 49.

N°. 16.

106. Les baſſes ſont les mêmes que celles du n°. 15 : il faut, en exécutant le deſſus, que la premiere note de l'harpége ſe faſſe entendre en même temps que les notes de baſſe; & les autres, l'une après l'autre.

N°. 17

107. Ce ſont encore les mêmes baſſes; les poſitions & l'exécution ſeront les mêmes : le deſſus eſt l'harpége n°. 8, qui ſe fait des trois premiers doigts : le demi ſoupir, qui ſe trouve avant la premiere note de chaque accord, marque qu'il ne faut faire entendre cette premiere note, qu'après avoir frappé en même temps les deux notes de baſſe. *Voyez* art. 90.

N°. 18.

108. Les baſſes ſont toujours les mêmes : les quatre notes qui finiſſent ce numéro à la baſſe, font un accord parfait de quatre notes, harpégé comme au n°. 2. Obſervez exactement la valeur des notes en l'exécutant. Les notes du deſſus ſont trois accords pleins de quatre notes, que l'on doit frapper après avoir fait entendre la baſſe, & du même mouvement que des croches ſimples. *Voyez* l'article ci-deſſus.

N°. 19.

109. Par la raiſon expliquée art. 107, vous ne frapperez la premiere note de ce numéro, qu'après avoir fait entendre la baſſe; c'eſt l'harpége du n°. 5, expliqué art. 89, 90, 91, 92.

N°. 20.

110. Ce numéro eſt compoſé des harpéges du n°. 1 : la main gauche exécute, à la baſſe, des accords à la premiere poſition, & la main droite fait les mêmes accords à la ſeconde poſition, qui ſont indiqués par $\frac{2}{2}$.

N°. 21.

111. Ce numéro eſt compoſé des notes extrêmes d'un accord parfait de quatre notes, exécutées l'une après l'autre : d'abord à la baſſe, la note ſupérieure la premiere; enſuite au-deſſus, auſſi la note ſupérieure la premiere. La premiere note de la baſſe, ſe fait ſur la même corde que la derniere du deſſus; c'eſt pourquoi dans ces paſſages il ne faut doigter qu'une ſeule note à la fois, à meſure qu'on les exécute. Ayez ſoin, toutefois, que les doigts intermédiaires ne touchent point les cordes.

PRELUDES

En Majeur de Mib. *Pour le travail des deux mains*

N.° 15

N.° 16

N.° 17

N.° 18

N.° 19

N.° 20

N.° 21

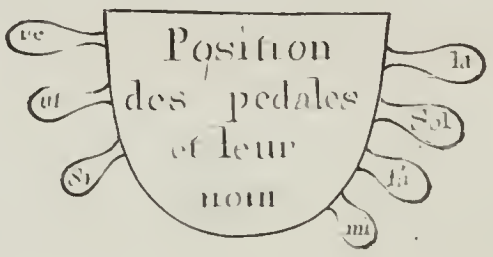
Des Pédales.

112. La Harpe ſeroit un inſtrument bien borné, ſi l'on n'avoit pas trouvé le moyen de faire les diezes & les bemols, quand on veut paſſer dans différentes modulations. Ce moyen conſiſte à faire mouvoir avec le pied, des morceaux de fer qui ſont placés au bas de la Harpe, & qu'on nomme *pédales*. Ces morceaux de fer tiennent par des reſſorts à des baguettes qui ſont paſſées dans le bâton qui prend au pied de la Harpe & s'éleve juſqu'à la conſonne : ces baguettes répondent à une méchanique appliquée dans la conſonne. Les reſſorts preſſés avec le pied, font accrocher les cordes par de petits crochets à vis, que l'on nomme *ſabots* (1) : ces petits crochets font porter les cordes ſur de petits chevalets placés à gauche au-dehors de la conſonne, de maniere que les cordes en y touchant ſe trouvent raccourcies, & donnent un ſon plus aigu de la valeur d'un demi-ton.

113. Il y a ſept pédales qui ſont adaptées aux ſept notes de la gamme, & qui portent leur nom : la pédale d'*ut*, celle de *re ;* celle de *mi*, celle de *fa ;* &c.

114. Le pied appuyé ſur une pédale (ſur celle d'*ut*, par exemple), tous les *ut* ſeront comprimés & leurs cordes raccourcies; par conſéquent le ſon de l'*ut* ſera hauſſé d'un demi-ton, & ſera *ut*𝄪 dans toute l'étendue de la Harpe (2).

115. L'uſage des pédales eſt partagé entre les deux pieds : le pied droit en a quatre à faire mouvoir, ſavoir : *la*, *ſol*, *fa* & *mi ;* & le pied gauche en a trois, ſavoir : *re*, *ut*, *ſi*. Voyez la figure ci-après.



En preſſant fortement une pédale avec le pied, & l'attirant à ſoi, elle s'accroche dans une hoche, & y reſte juſqu'à ce qu'on la retire.

116. La note que fait la pédale, eſt tantôt *note naturelle* & tantôt *note dieze*.

Elle eſt note dieze, quand la note eſt accordée au ton d'une note naturelle : par exemple, dans le ton de *mi* ♭ trois bemols, ſi l'on accroche les pédales d'*ut*, de *re*, de *fa* & de *ſol*, ces quatre notes ſeront *diezes*, parcequ'elles ſont naturelles dans le ton de *mi* ♭.

Elle eſt note *naturelle* quand la corde eſt accordée au ton d'une note bemol, comme le ſont dans le ton de *mi* ♭ les trois notes, *ſi*, *mi*, *la :* alors ces trois notes, étant hauſſées d'un demi-ton par les pédales accrochées, deviennent *notes naturelles*.

---

(1) Quand les *ſabots* ſont trop éloignés de la conſonne, ils ne compriment pas bien les cordes contre les *chevalets*, ce qui les fait *friſer :* alors on les rapproche en les viſſant avec la clef, en ſe ſervant du trou où il y a une hoche.

(2) Dans beaucoup de Harpes, il y a toujours une ou deux cordes, ſoit en bas, ſoit en haut, qui ne ſont point ſous la domination des pédales; alors ſi l'on avoit des notes à faire ſur ces cordes quand les pédales ſont accrochées, il faudroit ſe ſervir de leurs octaves.

Paſſage d'un ton à un autre, par le moyen des Pédales.

117. On peut paſſer dans différentes modulations par le moyen des pédales. En partant du ton de *mi* ♭, ton naturel de la Harpe, on ne peut paſſer que dans des modulations qui ont des bemols de moins, & des diezes de plus : en accrochant la pédale de *la*, (note qui doit être naturelle en majeur de *ſi* ♭, comme étant ſa note ſenſible), on paſſera d'abord en majeur de *ſi* ♭, qui n'a que deux bemols, un de moins qu'en majeur de *mi* ♭.

En accrochant enſuite la pédale de *mi*, on paſſe dans la modulation majeure de *fa*, qui n'a qu'un bemol, un bemol de moins que dans la modulation majeure de *ſi* ♭.

En accrochant enſuite la pédale de *ſi*, on paſſe dans la modulation majeure d'*ut*, où toutes les notes ſont naturelles.

On paſſe enſuite en *ſol*, en accrochant la pédale de *fa*, pour rendre dieze le *fa*, note ſenſible de la modulation de *ſol :* ce *fa* 𝄪 eſt le premier dans l'ordre de la poſition des diezes.

On paſſe enſuite dans la modulation de *re*, en accrochant la pédale d'*ut* pour le rendre dieze ; l'*ut* dieze étant & la note ſenſible du ton de *re*, & le ſecond dieze dans l'ordre de la poſition des diezes.

On paſſe enſuite en majeur de *la*, en accrochant la pédale de *ſol* pour le rendre dieze & note ſenſible du ton de *la ;* le *ſol* 𝄪 étant le troiſieme dans l'ordre de la poſition des diezes.

On paſſera en majeur de *mi* quatre diezes à la clef, en accrochant la pédale de *re* pour le rendre dieze, & note ſenſible du mode de *mi.* Le *re* 𝄪 eſt le quatrieme dans l'ordre de la poſition des diezes.

Ici le cercle ſe trouve arrêté, & l'on ne peut enchaîner au ton majeur de *mi* quatre diezes, que des modulations qui ont des diezes de moins ; car ſi l'on vouloit jouer en majeur de *ſi*, par exemple, où il faut cinq diezes, on ne pourroit le faire qu'en accordant au ton du *la* naturel, la corde qui donne le ſon du *la* ♭ : alors la pédale de cette note étant accrochée, la rendroit dieze & note ſenſible du ton de *ſi.* Ce *la* eſt le cinquieme dieze dans l'ordre de la poſition des diezes.

Il en ſeroit de même ſi l'on vouloit paſſer dans des modulations qui auroient des bemols de plus que dans le majeur de *mi* ♭. Le premier mode qui ſe préſente eſt celui de *la* ♭ quatre bemols, qui demande le *re* ♭ ; il faudroit donc pour y paſſer, accorder la corde *re* au ton de *re* ♭.

En majeur de *re* ♭ cinq bemols ; il faudroit accorder la corde *ſol*, au ton du *ſol* ♭, à moins qu'on ne voulût rendre ces notes par le dieze de la note au-deſſous ; ſavoir le *re* ♭, par l'*ut* 𝄪, & le *ſol* ♭, par le *fa* 𝄪 qui donnent à peu près les mêmes ſons : *voyez* l'art. 121 où je parle de la maniere de rendre les notes affectées d'un dieze ou d'un bemol, par des cordes qui portent un autre nom.

Relation des modes mineurs avec les majeurs pour le travail des Pédales.

118. Le mode majeur de *mi* ♭ a pour *relatif mineur* le ton d'*ut*, auquel il faut le même nombre de trois bemols à la clef ; mais comme le *ſi* eſt bequarre par accident, ſuivant l'article 21, il faut accrocher la pédale du *ſi* pour le rendre naturel.

Le mode majeur de *ſi* ♭ a pour *mineur relatif* le mode de *ſol*, qui a le même nombre de deux bemols à la clef : il faut accrocher de plus la pédale du *fa*, pour le rendre dieze & note ſenſible du mode de *ſol.*

La modulation majeure de *fa*, qui n'a qu'un bemol, a pour *relatif mineur* le mode de *re*, auquel il ne faut qu'un bemol, & accrocher la pédale d'*ut* pour rendre l'*ut* dieze comme note ſenſible du ton de *re*.

La modulation majeure d'*ut* a pour *mineur relatif* le ton de *la*, auquel il n'y a ni dieze ni bemol à la clef; mais il faut accrocher de plus la pédale de *ſol*, pour le rendre dieze, étant note ſenſible du ton de *la*.

La modulation majeure de *ſol* a pour mode *relatif mineur* celui de *mi*, qui n'a comme le *ſol* qu'un dieze à la clef; mais il faut accrocher de plus la pédale de *re*, pour le rendre dieze, comme note ſenſible.

Le mode de *re* a pour *mineur relatif* le ton de *ſi :* dans ce ton, il faut accorder au ton du *la* naturel, la corde *la*, pour pouvoir en accrochant ſa pédale le rendre dieze, comme étant note ſenſible du ton de *ſi*.

Le mode majeur de *la* trois diezes à la clef, a pour *mineur relatif* le ton de *fa*𝄪, auquel il faut le même nombre de diezes à la clef : il faut pour faire le *mi*𝄪, note ſenſible du ton de *fa*𝄪, accorder au ton de *mi* naturel la corde *mi*, & accrocher la pédale de *mi*, de plus que pour le mode de *la*, afin d'avoir le *mi*𝄪.

Le mode majeur de *mi* quatre diezes à la clef, a pour *mineur relatif* celui d'*ut*𝄪, auquel il faut le même nombre de quatre diezes; & de plus le *ſi*𝄪, par accident, comme note ſenſible : pour avoir ce *ſi*𝄪, il faut accorder au ton du *ſi* naturel la corde *ſi*, & accrocher ſa pédale pour avoir le *ſi*𝄪.

On pourra en liſant attentivement les deux articles précédents, accorder la Harpe dans tous les tons qui lui ſont extraordinaires, en obſervant que les modes mineurs ont toujours un dieze de plus que leurs modes majeurs relatifs, placé par accident ſur la note ſenſible du ton; ce qui fait que la pédale de cette note ſenſible eſt toujours accrochée, ſoit pour faire un dieze quand la note eſt naturelle, ſoit pour faire une note naturelle ou bequarre quand elle eſt bemol, ou double dieze quand elle eſt dieze.

119. La Table ſuivante fixera les idées relatives à ces deux articles : l'on y verra d'un coup-d'œil les pédales que l'on doit faire ſervir dans chaque modulation.

TABLE

Pour ſavoir ſur-le-champ les Pédales que l'on doit accrocher pour être dans chaque ton.

Nombre de diezes & de bemols à la clef.	En modes majeurs.	En modes mineurs relatifs.
3 bemols.	En MI♭, point de pédales.	En UT, la pédale du *ſi*.
2 bemols.	En SI♭, la pédale du *la*.	En SOL, 2 pédales, *la*, *fa*.
1 bemol.	En FA, 2 pédales, *la*, *mi*.	En RE, 3 pédales, *la*, *mi*, *ut*.
rien.	En UT, 3 pédales, *la*, *mi*, *ſi*.	En LA, 4 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *ſol*.
1 dieze.	En SOL, 4 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*.	En MI, 5 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *re*.
2 diezes.	En RE, 5 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*.	En SI, 5 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *re*. La corde *la*, doit être accordée au ton du *la* naturel, avant d'être accrochée.
3 diezes.	En LA, 6 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*.	En FA𝄪, 6 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*. La corde *mi* doit être accordée au ton de ſa note naturelle, avant d'accrocher ſa pédale.

En

Nombre de diezes & de bemols à la clef.	En modes majeurs.	En modes mineurs relatifs.
4 diezes.	En MI, les 7 pédales *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*, *re*.	En UT ※, 7 pédales, *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, *ſol*, *re* : il faut accorder au ton du *ſi* naturel la corde *ſi*, avant de mettre la pédale pour avoir le *ſi* ※, note ſenſible du ton.
5 diezes.	En SI, 7 pédales ; mais il faut, avant de les accrocher, avoir accordé au ton du *la* naturel la corde *la*, pour, en accrochant la pédale, avoir le *la* ※, note ſenſible du ton de *ſi*.	En SOL ※, il faut de même 7 pédales ; mais avant de les accrocher, il faut accorder au ton de ſa note naturelle la corde *la*, pour avoir le *la* ※ ; & la corde *fa*, au ton du *fa* ※, pour avoir le *fa* double dieze comme note ſenſible.
6 diezes.	En FA ※, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la*, *mi*.	En RE ※, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la*, *mi* ; & la corde *ut*, au ton de l'*ut* ※, pour l'avoir double dieze avec la pédale, comme note ſenſible du ton.
7 diezes.	En UT ※, 7 pédales : il faudroit pour ce ton, accorder au ton de leurs notes naturelles les cordes *la*, *mi*, *ſi*, avant d'accrocher les pédales.	En LA ※, 7 pédales, après avoir accordé au ton de leurs notes naturelles les cordes *la*, *mi*, *ſi*, & la corde *ſol*, au ton du *ſol* dieze, pour l'avoir double dieze, comme ſenſible du ton.

Modulations qui ont plus de trois bemols à la clef.

	En modes majeurs.	En modes mineurs relatifs.
4 bemols.	En LA ♭, ſans accrocher aucune pédale : il faut accorder la corde *re*, au ton de *re* ♭.	En FA, il faut également accorder la corde *re*, au ton du *re* ♭, & accrocher la pédale *mi*, pour voir le *mi* bequarre, comme note ſenſible du ton.
5 bemols.	En RE ♭, ſans pédales accrochées ; mais il faut accorder au ton de leurs notes bemol, les cordes *re* & *ſol*.	En SI ♭, il faut accrocher la pédale du *la*, note ſenſible du ton, après avoir accordé au ton de leurs notes bemols, les cordes *re* & *ſol*.
6 bemols.	En SOL ♭, ſans pédales ; mais il faut accorder au ton de leurs notes bemol, les cordes *re*, *ſol*, *ut*.	En MI ♭, il faut accorder au ton de leur note bemol, les cordes *re*, *ſol*, *ut* ; & accrocher la pédale *re*, pour avoir le *re* bequarre, note ſenſible du ton.
7 bemols.	En UT ♭, ſans pédales accrochées ; mais les cordes *re*, *ſol*, *ut*, *fa*, accordées au ton de leurs notes bemol.	En LA ♭, accordez les cordes *re*, *ſol*, *ut*, *fa*, au ton de leurs notes bemol, & accrochez la pédale du *ſol*, pour l'avoir bequarre, comme note ſenſible du ton de *la* ♭.

120. On peut jouer ſur la Harpe, comme l'on voit, dans toutes les modulations; mais il en eſt que l'on emploie rarement, ſur-tout par enchaînement, parcequ'on ne pourroit pas en exécutant faire de certaines notes, à moins qu'on ne l'eût prévu avant de commencer.

121. Il eſt cependant un moyen d'obvier à cet inconvénient, en rendant une note dieze, par le bemol de la note qui eſt plus haute d'un degré; & une note bemol, par le dieze de la note qui eſt plus baſſe d'un degré.

Par exemple.

L'UT ♯, ſe rend par le *ré* ♭.	Le RE ♭, ſe rend par l'*ut* ♯.
Le RE ♯, ſe rend par le *mi* ♭.	Le MI ♭, ſe rend par le *re* ♯.
Le MI ♯, ſe rend par le *fa*.	Le FA, ſe rend par le *mi* ♯.
Le FA ♯, ſe rend par le *ſol* ♭.	Le SOL ♭, ſe rend par le *fa* ♯.
Le SOL ♯, ſe rend par le *la* ♭.	Le LA ♭, ſe rend par le *ſol* ♯.
Le LA ♯, ſe rend par le *ſi* ♭.	Le SI ♭, ſe rend par le *la* ♯.
Le SI ♯, ſe rend par l'*ut* naturel.	L'UT naturel, ſe rend par le *ſi* ♯.
Le MI naturel, peut ſe rendre par *fa* ♭.	Le FA ♭, peut ſe rendre par le *mi* bequarre ou naturel.
Le SI naturel, peut ſe rendre par *ut* ♭.	L'UT ♭, peut ſe rendre par le *ſi* naturel.

122. A ce moyen, on peut choiſir le *mode majeur de* ſi ♭, où il faut accorder au ton de ſa note naturelle la corde *la*, pour accorder la Harpe, quand on veut s'aſtreindre à rendre toutes *les notes par des cordes d'un autre nom :* mais je ne conſeille pas aux commençants de ſuivre cette maniere, qu'il ne faut pratiquer que quand il ne ſe trouve dans un air, qu'un petit nombre de notes diezes ou bemol par accident, *& extraordinaires à la modulation principale*, parceque la tenſion de l'eſprit réſiſteroit à peine, dans les commencements ſur-tout, au travail qu'il faudroit faire pour acquérir de la facilité.

123. Je conſeillerai donc aux Eleves de toujours accorder la Harpe ſuivant le principe que j'ai établi, & ſur lequel cet Ouvrage a été fait: libre à eux de choiſir, quand ils auront acquis aſſez de facilité pour que le travail ne les rebute pas.

De l'Accompagnement.

124. On appelle *accompagnement*, toute partie de baſſe ou d'autre Inſtrument qui eſt compoſée ſous un chant, pour y faire harmonie. L'accompagnement eſt fait pour ſoutenir la voix, pour la guider dans les changements de modulation, & la rappeller quand elle s'égare. « L'harmonie » de l'accompagnement, dit le célebre Citoyen de Geneve, ajoute à l'agrément du chant, en » rendant les ſons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus ſenſible & portant à » l'oreille un témoignage de juſteſſe qui la flatte. *Dict. de Muſ.* »

125. La maniere de s'accompagner ſur la Harpe, varie ſuivant le goût des accompagnements que l'on joue; mais toutes les manieres ſe réduiſent à tirer des ſons qui ſoient analogues au genre du chant que l'on exécute, à ne point étouffer la voix par la force des ſons; à toujours proportionner le bruit de l'Inſtrument, au caractere de la muſique & à celui de la voix; à lier bien toutes les notes pour en faire un tout agréable.

126. Les notes de l'accompagnement correſpondent *en nombre ou en valeur* aux notes du chant. Une note noire, au chant, a quelquefois deux croches ou quatre doubles croches pour accompagnement; quatre notes du chant n'auront d'autrefois qu'une ou deux notes pour les accompagner, de maniere qu'il faut avoir la plus grande attention à ne pas mettre plus de temps à exécuter les notes de l'accompagnement, qu'à celles du chant auxquelles elles correſpondent.

127. Avant de s'accompagner, il faut avoir eu ſoin de bien apprendre l'air que l'on veut exécuter; s'être rendu l'accompagnement aſſez familier pour ne pas héſiter : il faut ſur-tout s'accoutumer à mettre beaucoup d'égalité entre les notes de *même valeur* en les exécutant, de maniere qu'il n'y ait pas plus d'intervalle quant à la durée de la note, entre la derniere note d'un accord & la premiere d'un autre, qu'il n'y en a entre deux autres notes de ce même accord. Pour cela, il faut aller toujours poſément, ſans s'embarraſſer ſi l'on exécute dans le mouvement de l'air; faiſant au ſurplus attention à ſuivre la valeur des notes entr'elles, & ne pas faire les noires, du mouvement des croches; les croches, du mouvement des doubles, &c. Quant à la vîteſſe d'exécution, elle s'acquiert par le temps & ſur-tout par l'étude.

128. Comme on a d'abord de la difficulté à chanter en faiſant réſonner les cordes d'un Inſtrument, par la diſtraction que cauſe des ſons différens de ceux qu'on chante, & par la grande attention qu'il faut avoir à tant d'objets enſemble; quand vous voulez eſſayer un accompagnement ſous un air, ſyncopez les notes du chant qui ont pluſieurs notes à l'accompagnement, autant de fois qu'il y a de ces notes d'accompagnement. Pour rendre ceci plus clair, je prendrai pour exemple le premier air ci-après : *dans cette aimable ſolitude :* la premiere ſyllabe *dans*, ſera ſyncopée ainſi : *dans*, *an*, *an*, *an ;* on la répete quatre fois, parcequ'il y a quatre doubles croches à l'accompagnement, ſavoir, une à la baſſe & trois au-deſſus : la premiere ſyllabe du mot *cette*, ſera ſyncopée deux fois, *cet-et :* la ſeconde, ſe confondant avec la premiere du mot ſuivant, ſera auſſi ſyncopée deux fois, comme y ayant pour ces deux ſyllabes quatre doubles croches à l'accompagnement, &c. Je propoſe cette maniere, comme l'ayant employée dans mes Leçons avec ſuccès, fixant juſte la valeur des notes dans l'idée, & préparant l'oreille & les doigts à la préciſion de l'enſemble, qu'on a toujours aſſez de peine à ſaiſir.

Premiere Leçon, en majeur de mi bemol.

129. C'eſt le ton naturel de la Harpe; il ne faut accrocher aucune pédale.

Les lettres majuſcules que l'on voit dans les leçons, parmi les ſignes expliqués art. 49, ſervent à renvoyer en marge pour quelque explication particuliere.

Toutes les fois que pluſieurs notes entreront dans un accord, la premiere aura ſeule la lettre indicative; ſi elle eſt la plus aiguë, il faudra toujours la doigter du pouce. C'eſt pourquoi, quand deux notes formant entr'elles un intervalle d'*octave* ſont ſéparées, je mets toujours la lettre indicative ſous la note d'en-haut, ſi elle eſt la premiere.

A. Les deux notes de baſſe appartiennent à l'accord parfait de *mi* ♭, c'eſt pourquoi il faut le doigter en entier, & faire la premiere, du pouce; l'autre, qui eſt un *ſi* bemol, doit ſe faire du ſecond doigt, laiſſant les deux autres doigts ſur les cordes qu'elles doigtent, pour ſoutenir la main : toutes les autres baſſes, ſoit blanches, ſoit noires, étant des octaves, ſe doigtent *l'accord entier.*

B. Toutes ces notes doivent être faites du troiſieme doigt & du pouce.

C. Vous allez paſſer dans la modulation majeure de *ſi* ♭; c'eſt pourquoi, dès en faiſant cet accord, il faut accrocher la pédale du *la*, pour avoir le *la* bequarre, note ſenſible du ton de *ſi* ♭, que vous laiſſez accrochée juſqu'à la fin de la phraſe, qui ſe termine ſur le mot *jours*. Pour avoir plus de facilité à décrocher la pédale quand vous reprenez le *la* ♭, vous ne l'accrochez point, mais vous la tenez abaiſſée ſous le pied; ce qu'on doit obſerver toutes les fois, quand il n'y a que quelques meſures où la pédale doive ſervir accrochée.

D. Toutes ces tierces ſe font avec les deux premiers doigts : vous frappez votre baſſe avant de commencer votre chant & le deſſus, comme l'indique le demi ſoupir, écrit devant la premiere tierce.

*Seconde Leçon, en mineur d'*ut.

130. C'eſt le mode mineur relatif de *mi* ♭ : il faut accrocher la pédale du *ſi*, pour avoir le *ſi* ♭equarre, note ſenſible du ton d'*ut*.

E. Faites ces doubles notes du *ſecond & du troiſieme* doigt, c'eſt le cas prévu par l'article 70. Les notes de l'accord ſuivant, ſe trouvent preſque ſous les doigts, au lieu que ſi l'on faiſoit ces notes des deux premiers doigts, la main ſeroit obligée de faire un trop grand mouvement.

F. Ces cinq notes *ſol, ut, mi, ut, ſol*, ſont le même accord, & ſe font du même doigter, quoique ſéparées.

G. La main gauche gardera l'accord d'*ut*, & fera le *ſol* & le *fa*, du premier doigt.

H. Il faut faire des trois premiers doigts ces trois notes : le *mi*, du pouce; le *re*, du ſecond doigt, & l'*ut*, du troiſieme doigt : le *fa* qui ſuit ſera fait du pouce, ainſi que le premier *ſol;* le *ſol* d'en-bas, avec le quatrieme doigt.

I. Vous allez quitter le mode mineur d'*ut*, pour paſſer dans ſon mode relatif majeur, qui eſt celui de *mi* ♭ où le *ſi* eſt bemol; c'eſt pourquoi il faut décrocher la pédale du *ſi*.

K. Il faut garder l'accord de *la*, & faire le *ſi* du quatrieme doigt.

L. Vous rentrez dans la modulation principale : il faut raccrocher la pédale du *ſi*.

M. Ces doubles croches doivent ſe faire moitié plus vîte que les autres de cette leçon.

PREMIERE *Leçon en Majeur de* mi ♭

Andantino

Dans cette aimable So-li- - -tu-de je puis donc en fin pour toujours li-bre de

: toute in-qui-é-tu-de terminer mes paisi-bles jours Champêtre azile . doux et tranquile vous m'offri =

=rés le vrai bonheur la bergeri-e toute ma vi-e Seule Sau-ra charmer mon cœur Champêtre

SECONDE LEÇON *en Mineur d'ut*

Une jeune Berge-re les yeux baignés de pleurs à l'echo Solitai-re confioit Ses douleurs he =

= las loin d'un parju-re que vais je devenir tout me trahit dans la nature je n'ai plus qu'a meu-rir

Troisieme Leçon, en majeur de si bemol.

131. Pour mettre la Harpe dans le ton de *si* ♭, il ne faut qu'accrocher la pédale du *la*, pour avoir le *la* naturel, note ſenſible de ce ton.

A. Ce *fa* de baſſe, eſt une des notes qui compoſent l'accord parfait de *si* ♭, que vous doigtez pour commencer; c'eſt pourquoi il faut garder cet accord de *si* ♭, & faire le *fa* indiqué *A*, avec le premier doigt, puis deſcendre la main aux deux *mi* qui ſuivent. En général, le principe du doigter de la baſſe, eſt de *faire les notes ſimples qui entrent dans la compoſition d'un accord, avec les doigts qui doigtent ces accords.*

B. *Nota-bene.* Que ce ſont des doubles croches, & qu'elles doivent être exécutées une fois plus vîte que les accords qui précedent.

B. 2. C'eſt la batterie expliquée n°. 7, page 24 : il faut deſcendre la main & frapper du pouce la premiere note. Même remarque que ci-deſſus, pour les doubles croches.

C. Accrochez la pédale du *mi*, pour paſſer dans la modulation de *fa.*

D. Il faut garder l'accord précédent, & faire cette note du quatrieme doigt.

E. Décrochez la pédale du *mi*, pour repaſſer dans la modulation principale.

Quatrieme Leçon, en mineur de ſol.

132. Dans le mode mineur de *ſol*, il faut accrocher la pédale *la*, comme en majeur de *si* ♭; & de plus, accrocher la pédale de *fa*, pour avoir le *fa* ♯♯, note ſenſible du ton de *ſol.*

F. Par le principe poſé à l'explication de la lettre *A*, il faut faire ce *re*, avec le ſecond doigt, puiſqu'il entre dans l'accord de *ſol.*

G. Décrochez promptement la pédale de *fa*, pour entrer dans la modulation majeure de *si* ♭.

H. Ces notes ſe paſſent l'une après l'autre : ce ſont des ſixtes qui ſe font du pouce & du troiſieme doigt.

I. Raccrochez la pédale du *fa*, pour rentrer dans la modulation principale.

K. Ces notes forment des tierces : il faut les faire du pouce & du ſecond doigt après avoir frappé les notes de baſſe, & les faire du mouvement des doubles croches.

L. Il faut tenir doigté l'accord de *re*, & faire le *fa* & le *ſol*, avec le troiſieme doigt.

M. Ces petites notes excéderoient en valeur la note *re* du chant qu'elles accompagnent; mais comme il y a un point d'orgue ſur cette note, ces petites notes deviennent notes de goût, & ne ſont comptées dans la meſure que pour la valeur de la croche où il y a un point d'orgue.

TROISIEME LEÇON *En Majeur de* Sib

Un rien plaît un rien en-ga-ge Un rien suffit pour nous charmer un rien

peut rendre un cœur vo la-ge un rien Suffit pour le fixer Un rien adorable Gli-ce-re est

tout quand on aime bien mais Si d'un rien l'amour diffe-re le tout a lors est moins que rien

QUATRIEME LEÇON *En Mineur de* Sol

Que ne Suis je en-cor un en-fant je n'avois troupeau ni hou-lette je n'allois

au bois Seu-le--ment que pour cueil-lir la vio=let=te

Cinquieme Leçon, en majeur de fa.

133. Pour jouer dans le ton de *fa*, il faut accrocher la pédale du *la* & celle du *mi*, pour avoir le *mi* bequarre, note ſenſible du ton de *fa*.

A. Cette note ſe trouve une de celles qui compoſent l'accord de *fa*, premier accord doigté, & ſe fait du doigt qui la doigte dans l'accord de *fa*, c'eſt-à-dire, du ſecond doigt.

B. Il faut faire quatre de ces notes ſous chaque note noire du chant, tandis que l'on ne fait qu'une fois les notes blanches du deſſus, pendant deux notes du chant.

C. Mettez la pédale du *ſi*, pour entrer dans la modulation majeure d'*ut* : il ne faut pas accrocher cette pédale, mais la tenir abaiſſée ſous le pied juſqu'à la lettre *F*, afin de la retirer plus ſubtilement.

D. Ces deux notes de baſſe doivent être faites du pouce.

E. Vous allez entrer dans la modulation majeure de *ſol;* abaiſſez la pédale du *fa*, & la tenez ſous votre pied juſqu'à la lettre *F*, en gardant toujours la pédale du *ſi* abaiſſée. Ces trois notes de baſſe ſe font du troiſieme doigt, du ſecond & du pouce. La premiere note du deſſus, eſt la quatrieme de l'accord; elle eſt détachée des autres, pour marquer qu'il faut la faire du quatrieme doigt de la main droite.

F. Vous rentrez dans le mode de *fa*, c'eſt pourquoi il faut retirer ſubtilement les deux pieds qui tenoient les deux pédales de *ſi* & de *fa*. C'eſt auſſi pour la même raiſon que ces deux pédales doivent être remiſes à leur place en même temps, & que l'on ne doit pas les accrocher, mais ſeulement les tenir ſous le pied pour les lâcher au beſoin. *Voyez* l'art. 129, à la lettre *C*.

F. 2. La lettre *E* indique la maniere de faire cet accord : *ces trois notes de baſſe ſe font*, &c.

G. Vous allez entrer dans la modulation mineure de *fa :* décrochez promptement la pédale de *la*, qui fait la tierce mineure de *fa*.

H. Ces deux notes de baſſe doivent être faites du pouce.

I. Raccrochez la pédale du *la*, pour rentrer dans la modulation majeure de *fa*.

K. L'air eſt fini. On appelle *ritournelle*, ce qui reſte à exécuter ſur l'Inſtrument, & il ſe fait de même que ce qui a précédé.

L. Obſervez que ce ſont des doubles croches, & qu'il faut les faire moitié plus vîte que les croches ſimples.

CINQUIÊME LEÇON, *En Majeur de* Fa

Un Se - cret en-nui me de - vo - re quand je m'a ban - - don-ne au Som =

=meil et le matin a mon re - veil je Suis plus inqui - ette en co - re J'i =

adagio

=gnore d'ou vient ma langueur mais je Son - pire mais je de - si-re Si rienne Satis-fait mon

cœur Maman ma man quel est donc le bonheur maman ma-man quel est donc le bon =

= quel est donc le bonheur

Sixieme Leçon, en mineur de re.

134. Pour mettre votre Harpe en mineur de *re*, il faut accrocher les pédales du *la* & du *mi*, qui ſont accrochées en majeur de *fa*, dont il eſt le relatif mineur; & de plus, accrocher la pédale de l'*ut*, pour avoir l'*ut* dieze, note ſenſible du ton de *re*.

A. Ce *mi*, doit ſe faire du quatrieme doigt : dans les trois premieres meſures de cet accompagnement, il faut doigter l'accord entier ſuivant l'art. 102 & 93.

B. Faites ces deux notes du pouce : elles peuvent auſſi ſe faire, la premiere, du pouce, & la ſeconde, du ſecond doigt.

C. Décrochez la pédale d'*ut*, pour être en majeur de *fa*.

D. Cet *ut*, eſt une des notes de l'accord de *fa* doigté précédemment, & doit ſe faire du premier doigt.

D. 2. Raccrochez la pédale d'*ut*, pour rentrer dans la modulation principale.

E. Vous allez entrer dans la modulation majeure de *re* : c'eſt pourquoi il faut accrocher en même temps, ſi l'on peut, la pédale de *fa* & celle de *ſi*. Il faut obſerver que quand on ne peut pas accrocher deux pédales à la fois, ſoit parcequ'elles ſe trouveroient à faire agir du même pied, ſoit par défaut d'habitude, il faut toujours commencer par celle qui doit ſervir la premiere : ici, vous accrocheriez d'abord la pédale *fa*, parcequ'elle entre dans l'accord qui commence; & enſuite la pédale *ſi*, qui n'y entre qu'à la quatrieme meſure.

F. Il faut faire les notes de cet accord très légerement & très vîte, comme étant triples croches.

G. Cette note doit être faite avec le pouce de la main gauche : c'eſt pourquoi on fait à ces ſortes de notes une queue qui traverſe juſqu'à la portée où s'écrit la baſſe.

H. Toutes ces notes de baſſe, étant longues, doivent être faites du pouce : s'il arrivoit que des croches fuſſent ainſi à la baſſe, il faudroit les doigter différemment. Voyez-en un exemple art. 130, lettre *H*.

I. Ces notes doivent être faites bien ſubtilement, comme étant triples croches; c'eſt pourquoi il faut bien les exercer pour les rendre agréablement : le *ſol* de l'autre meſure ſe fait du pouce de la main droite; la queue de cette note eſt différemment placée que celle dont il eſt parlé ci-deſſus, lettre *G*.

Sixième Leçon, En Mineur de Ré

De nos moutons le nombre augmen-te l'agneau suit la bre-bis bê . . . . lan-te

A B

au tour des fleurs de ce Sé-jour mil-le fleurs naissent chaque jour Le lierre

adagio

croît au pied du lierre de jeu-nes Pins S'é-le-vent sous les vieux Ah

C D E G F

dis moi donc dis moi ma me-re pourquoi toujours ne reste-t-on nous que deux Ah

H I

dis moi ma me-re dis moi donc pourquoi toujours ne reste-t-on nous que deux

*Septieme Leçon, en majeur d'*ut.

135. Pour être en majeur d'*ut*, il faut avoir accroché la pédale *la*, celle de *mi* & celle de *ſi*.

A. Ces tierces ſe font des deux premiers doigts : remarquez que la note ſupérieure de chaque tierce eſt la note du chant, & doit en ſuivre le mouvement.

B. Ces notes ſont cenſées notes de baſſe, & ſe font avec le pouce de la main gauche, *voyez* art. 134, lettre *G*.

C. Accrochez la pédale du *fa*, pour avoir le *fa*𝄪, note ſenſible du ton de *ſol*, dans lequel vous êtes. Vous aurez ſoin, à la fin de la ligne, de décrocher cette pédale de *fa*.

D. Ces notes ſe font du pouce & du ſecond doigt, après avoir frappé le *ſi*, note de baſſe. Les deux meſures qui ſuivent s'exécutent ſans chanter; c'eſt ce qu'on appelle *ritournelle*.

E. Ces tierces étant des doubles croches, il faut les faire plus vîte que les ſimples croches, qui, dans cet air, vont très lentement.

F. En finiſſant la meſure précédente, il faut abaiſſer & tenir ſous le pied la pédale d'*ut*, pour avoir l'*ut*𝄪, note ſenſible du ton de *re*, dans lequel vous paſſez pour deux meſures. Les deux notes de la baſſe, *ut*𝄪 & *mi*, ſe font avec le premier doigt & le pouce.

G. Décrochez la pédale d'*ut*, pour rentrer dans la modulation principale.

H. Ces accords qui ſemblent être de trois notes, formant des quintes & des ſixtes, doivent être doigtés comme accords de quatre notes, pour éviter le dérangement de la main. On fera attention de ne frapper la premiere note de chacun de ces accords, qu'après avoir frappé la note de la baſſe qui lui correſpond. Obſervez que les trois notes de baſſe, de chacune des deux meſures *H*, forment accord parfait, & doivent être doigtées en conſéquence.

I. Ces deux accords ſont *accords de quatre notes* formant octave : la note la plus grave ſe fait du quatrieme doigt; la plus aiguë, avec le pouce, & la derniere ſe fait du ſecond doigt.

K. Cette note entrant dans l'accord d'*ut*, doit ſe faire du troiſieme doigt, en gardant l'accord d'*ut* doigté : la note *fa*, qui commence l'autre meſure, peut être faite du même doigt auſſi ſans déplacer la main; ou ſi l'on veut, en la déplaçant, on peut la faire avec le pouce.

L. Ce ſont deux ſixtes, dont les notes de la premiere ſe font l'une après l'autre, & celles de la ſeconde, enſemble.

M. On appelle auſſi *ritournelle*, les traits de chants qui ſont à la fin des airs, après que le chant eſt fini; & *prélude*, ceux qui ſont au commencement des airs, avant que le chant commence.

Septiême Leçon *En Majeur* D'ut

Andante

à quels maux il me livre Nel-son Nel-son mon a me va-te Sui - vre

Sans toi pourai-je vi-vre Et tu m'en fais la Loi

Au lieu d'un bien Suprê-me tu vas d'un cœur qui t'ai - me causer le malheur extre . . . me mais

Sais je Si toi mê - me tu pense-ras à moi tu pense-ras à

moi

Huitieme Leçon, en mineur de la.

136. Pour être en mineur de *la*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *ſi*, comme dans le mode majeur d'*ut*; & de plus, la pédale de *ſol*, pour avoir le *ſol* dieze, note ſenſible du ton de *la*.

A. Ces notes ne forment qu'un accord de trois notes, c'eſt l'harpége expliqué n°. 12.

B. Ce *mi*, entre dans l'accord de *la*, c'eſt pourquoi il doit être fait du ſecond doigt, ſans quitter l'accord de *la*, qu'on avoit doigté avant.

C. Ces deux notes de baſſe, étant à la tierce l'une de l'autre, doivent être doigtées & exécutées des deux premiers doigts. Remarquez que les notes du deſſus ſont doubles croches, & doivent être paſſées le double plus vîte que les croches.

D. Ces notes, étant doubles croches, doivent être paſſées plus vîte que les deux dernieres de la meſure; mais il faut faire attention de ne faire entendre la premiere, la ſeconde & la cinquieme, qu'après avoir frappé leurs notes de baſſe.

D. 2. C'eſt un paſſage de même qu'à l'article précédent : toute la différence qui s'y trouve, c'eſt que les notes du deſſus ſont des accords pleins de deux notes, dont il faut faire entendre les notes en même temps.

E. Ces trois notes ſe font des trois premiers doigts : le *ſi*, qui ſuit, ſe fait du pouce; & le *la*, du ſecond doigt : on pourroit auſſi les faire toutes du pouce, mais comme ce ſont des notes breves, il vaut mieux les faire de l'autre maniere.

Neuvieme Leçon, en mineur de la.

137. La Harpe doit être montée comme à la leçon précédente, pour cette leçon qui eſt dans la même modulation.

F. Ces deux notes entrent dans l'accord de *la*, qui commence : il faut donc les faire avec les doigts qui les doigtent.

G. Doigtez l'accord de *la*, & reſtez deſſus pendant que votre pouce fera les deux notes ſuivantes.

H. Vous pouvez faire ces notes du pouce, ſans rien doigter.

I. La modulation change, vous entrez en majeur d'*ut*, où le *ſol* eſt naturel : décrochez la pédale du *ſol*.

K. L'accord d'*ut* étant doigté, reſtez deſſus, & faites le *re* du quatrieme doigt; & les *mi*, qui ſuivent, avec le troiſieme doigt qui les doigte.

L. Raccrochez la pédale du *ſol*, pour rentrer dans la modulation de *la*.

M. Toutes ces notes ſe font avec le pouce, comme étant un peu longues, différentes en cela de celles expliquées lettre *E*.

N. Doigtez l'accord de *re*, & faites les deux autres notes du pouce, tenant toujours l'accord de *re*.

Huitiême Leçon *En Mineur de* La

O ma tendre mu-set-te musette Mes a mours toi qui chantois Lizette Lizette et Ses beaux

jours d'une vaine esperan-ce tu m'a vois trop flaté Chantés Son inconstance et ma fidelu-te

Neuviême Leçon *En Mineur de* La

Annette à l'a-ge de quinze ans est une i-ma-ge du prin-tems

C'est l'au-ro-re d'un beau ma....tin qui ne veut

naître et ne pa--raître que pour Lu----lin

Dixieme Leçon, en majeur de ſol.

138. Pour être en majeur de *ſol*, il faut accrocher les pédales *la, mi, ſi, fa.*

A. Ce *re*, entrant dans l'accord de *ſol* qui précede, & qu'il faut doigter en entier, ſe fait du ſecond doigt.

B. Dans cette meſure, il ne faut doigter que les notes qui ſont écrites, & les faire avec les deux doigts extrêmes de chaque main, en les exécutant enſemble.

C. Toutes ces notes ſe font du pouce.

D. Dès le commencement de la meſure, il faut préparer le pied gauche, pour, en l'appuyant ſur la pédale d'*ut*, faire l'*ut* dieze, note ſenſible du ton de *re*, dans lequel vous entrez pour un accord ſeulement. Les deux *ſi* de la baſſe doivent s'exécuter d'abord; enſuite le *ſol* du deſſus: l'*ut* dieze appartient aux deux notes *ſi* & *mi.*

E. Il faut ôter la pédale d'*ut*, avant de faire ces quatre tierces, pour rentrer dans la modulation principale.

F. Il ne faut doigter que les notes écrites, comme à la lettre *B;* mais il ne faut faire les notes du deſſus, qu'après avoir fait réſonner celles de la baſſe, comme l'indiquent les ſilences qui ſont entr'elles.

G. Ces notes étant à la tierce l'une de l'autre, doivent être faites avec le pouce & le ſecond doigt.

Onzieme Leçon, en majeur de ſol.

139. C'eſt la même modulation que la leçon précédente, partant il faut accrocher les mêmes pédales.

H. Gardez l'accord d'*ut*, ſous les doigts, & faites ce *re*, avec le quatrieme doigt.

I. Faites toutes ces notes du pouce.

K. Vous ne faites ces notes, qu'après avoir frappé celles de la baſſe, qui forment un accord parfait de quatre notes, qu'il faut doigter avant de les exécuter.

L. Ce *re*, doit être fait du ſecond doigt, comme précédant l'accord de *ſol*, dans lequel il entre.

M. Ces triples croches doivent ſe faire très vîte, en comparaiſon des doubles croches.

Dixiême Leçon *En Majeur de* Sol

Je l'ai plan-té je l'ai vû naître ce beau Ro-sier où les oi =

=seaux tous les ma--tins Sous ma--fe---nê-tre viennent chanter Surcesrameaux

Onziême Leçon *En Majeur de* Sol

c'est la constan-ce qui fait tout le prix de l'amour on ne doit un tendre re =

=tour qu'à la per-se-ve-ran---ce Lorsque le cœur craint de ce-der qu'il peut enfin le

de-ci-der C'est la cons-tan-ce C'est la cons---tan-ce.

Douzieme Leçon, en mineur de mi.

140. La modulation mineure de *mi*, comme celle majeure de *ſol*, a un dieze à la clef; il faut donc accrocher les pédales *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, comme au mode de *ſol*, &, de plus, la pédale de *re* pour avoir le *re* dieze, note ſenſible du ton de *mi*.

A. Tous les accords de cette ligne, tant à la baſſe qu'au deſſus, ſont les notes du chant que l'on fait par octaves, des deux doigts extrêmes de chaque main.

B. Tandis que la baſſe, dans les deux meſures ſuivantes, fait des accords d'octave des deux doigts extrêmes ; la main droite fait, du pouce & du troiſieme doigt, les accords formant l'intervalle de ſixte.

C. Vous gardez doigté l'accord de *la*, & vous faites ces deux *re*, avec le quatrieme doigt.

D. Ces deux notes ſont : l'une, le *ſol*, qui ſeroit écrit ſur la ligne de la clef de *ſol ;* & l'autre, le *mi*, au-deſſous. Comme elles ſont à une tierce l'une de l'autre, il faut les faire, la plus haute, du pouce, & la plus baſſe, avec le ſecond doigt, en frappant la premiere note de la baſſe avant la premiere note du deſſus; & la ſeconde, en même temps que la quatrieme note du deſſus. Il faut en faire autant des notes de l'autre meſure.

DOUZIÊME LEÇON, *En Mineur de* MI,

A le - xis de puis deux ans a - do - roit Gli - - ce - - - re

A

il ca - choit de puis ce tems Ses tendres Sen - ti - - - mens un jour il ap - per =

B

C

= çot la me - re qui dans la plaine tra - vail - - loit il vole aux pieds de Sa Ber =

= ge - re pour lui conter ce qu'il Souf - froit il vole aux pieds de Sa ber =

D

D

= ge - re pour lui con - ter ce qu'il Souf - froit

Treizieme Leçon, en majeur de re.

141. Pour exécuter en majeur de *re*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *ſi*, *fa* & *ut*.

A. Il faut faire ce *la* du ſecond doigt, comme appartenant à l'accord de *re*, que l'on a doigté d'abord & que l'on garde ſous la main.

B. Ces deux notes forment un intervalle de quarte, & elles ſe font des deux premiers doigts; par ce moyen le doigté de l'accord *mi*, *ut*, qui ſuit, ſe trouve tout préparé.

C. Ces notes ſont à l'octave l'une de l'autre : la plus aiguë eſt le *ſol* de la clef de *ſol* de la partie ſupérieure.

D. Il faut faire ces deux accords avec les trois premiers doigts, comme il eſt indiqué par la lettre au-deſſous. Pour le ſecond, il faut rapprocher les deux premiers doigts du troiſieme, pour avoir un accord parfait direct.

E. Il faut doigter ces notes deux à deux, avec les deux premiers doigts, comme formant des tierces.

F. Abaiſſez la pédale du *ſol* pour avoir le *ſol* dieze, note ſenſible du ton de *la*, où vous allez entrer, & la tenez ſous votre pied ſans l'accrocher, pour la quitter plus aiſément.

G. Faites toutes ces notes, du pouce.

G. 2. Quittez la pédale du *ſol* pour avoir le *ſol* naturel & rentrer dans la modulation principale.

H. Ce *fa* double-croche eſt la quatrieme note de l'accord de la baſſe, c'eſt pourquoi elle eſt ſéparée : elle devient la premiere de l'accord fait au-deſſus; *voyez* art. 133, lettre E.

I. Abaiſſez la pédale de *ſol*, & la tenez ſous le pied pour avoir le *ſol* dieze, & quittez-la en faiſant l'accord de *la*, qui commence la meſure ſuivante.

Quatorzieme Leçon, en mineur de ſi.

142. Pour jouer en mineur de *ſi*, il faut commencer par accrocher la pédale de *la*, & accorder la corde *la* au ton de la corde *ſi* ♭ : cette corde ainſi accordée, & ſa pédale accrochée, donne le *la* 𝄪, même ſon que le *ſi* ♭; & étant décrochée, elle donne le ſon de *la* naturel. Il faut donc accrocher les pédales *la*, *mi*, *ſi*, *fa*, *ut*, comme à la leçon précédente : la corde *la*, étant accordée au ton de ſa note naturelle, donne le *la* dieze, note ſenſible du ton de *ſi* en accrochant ſa pédale, & c'eſt dans l'accord de cette corde que réſide l'accident ordinaire du mode mineur.

K. Faites partir chaque note du deſſus, après avoir frappé leur note de baſſe.

L. C'eſt l'harpége expliquée n°. 4, page 22.

M. Décrochez la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, & entrer dans la modulation de *re*.

N. Raccrochez la pédale de *la* pour rentrer dans le mode principal.

Treiziême Leçon *En Majeur de* Ré

Tendrement

En vain d'une ten-dre fla-me on veut deffen-dre Son cœur un Sou =

=pir Séduit notre ame un mot un re-gard flat-teur la plus fiere re-sis-tance de L'am^r.

en fla-me l'ar-deur tôt ou tard S'ans qu'on y pense l'amant Soumis de vient vainqueur Tot ou

Quatorzieme Leçon *En Mineur de* Si

Dans un verger Co-li-nette vit un jour un beau raisin El-le Se croyait Seu =

=let-te vite elle y porta la main prenés garde Co-li-nette l'amour veille en ce jar-din

Quinzieme Leçon, en majeur de la.

143. Pour mettre la Harpe en majeur de *la*, il faut accrocher les pédales *la, mi, ſi, fa, ut, ſol.*

A. Ces notes, comme croches, doivent aller plus lentement que les doubles-croches qui précedent, & l'on doit pointer exactement celles qui le ſont, pour ſuivre mieux le chant.

B. Abaiſſez & tenez ſous votre pied la pédale *re*, pour avoir le *re* dieze, note ſenſible du ton de *mi*, dans lequel vous allez entrer.

C. Lâchez la pédale de *re* pour rentrer dans le ton principal.

D. Faites attention à ces doubles-croches, & faites-les ſuivre le chant.

E. Décrochez la pédale d'*ut* pour faire l'*ut* bequarre, & entrer dans la modulation mineure de *la*.

F. Raccrochez la pédale d'*ut* pour rentrer dans la modulation principale.

QUINZIEME LEÇON En Majeur de La

Rien ne peut banir de mon a-me ni mon a-mour ni mon en-
=nui Le Seul nom de julien m'en fla-me per-son- - - - - - - ne n'aimoit
com-me lui En partant il me dit a-gat-he Ju- - lien ne vi-vra
que pour toi et l'on veut que je sais in- - - grat-te ne m'en im-
=po-sés pas la loi ne m'en im-po- - -sés pas la loi

Seizieme Leçon, en majeur de la bemol.

144. Quand on veut monter la Harpe en *la* ♭, il faut accorder au ton du *re* ♭ la corde *re*; pour avoir les quatre bemols *fi*, *mi*, *la*, *re*, qu'il faut au ton majeur de *la* ♭. Pour accorder juſte la corde *re* en *re* ♭, il faut accrocher la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut* 𝄪, ton auquel vous accordez cette corde *re;* l'*ut* 𝄪, étant le même ſon que le *re* ♭: vous décrochez la pédale d'*ut*, & votre Harpe eſt montée dans le ton de *la* ♭.

A. Il faut doigter l'accord en entier, & garder ſous les doigts les deux cordes du milieu de l'accord, pour faire les notes ſupérieures : frappez les notes de baſſe en même temps que celles du deſſus qui leur correſpondent.

Remarquez que ces deux meſures ſont une préparation au chant qui ne commence qu'au quatrieme temps de la ſeconde meſure, & s'appelle *ritournelle.*

B. Il faut faire toutes ces notes moitié plus vîte que les croches.

C. On doit ſonner ce *re* avec le ſecond doigt, pour conduire plus aiſément le pouce au *mi* qui ſuit.

D. Faites ces trois notes ſimples avec le troiſieme doigt, tenant toujours la corde *mi* ſous le ſecond doigt qui vous reſte de l'accord de *la* que vous venez de frapper.

E. Abaiſſez la pédale de *re* pour avoir le *re* naturel, note ſenſible du ton de *mi* ♭ dans lequel vous paſſez, & lâchez-la à la meſure ſuivante.

F. Gardez l'accord entier de *re* qui précede, & faites ces deux notes avec le quatrieme doigt.

G. Ces quatre notes ſont deux accords : le premier, *ſol*, *mi*, & le ſecond, *la*, *mi*. Pour les faire aiſément, il faut que le ſecond doigt ſoit appuyé ſur la corde *fi*, qu'il a doigté pour l'accord précédent, tandis que le pouce fait les deux *mi;* & le troiſieme doigt, le *ſol* & le *la*.

H. Ces ſignes marquent qu'il faut répéter l'accord précédent.

I. Accrochez la pédale *re* pour avoir le *re* naturel, note ſenſible du ton de *mi* ♭ majeur, dans lequel vous entrez juſqu'à la lettre *L*.

L. Décrochez la pédale *re* pour faire cette repriſe, & recommencer l'air.

Seizième Leçon *En Majeur de* La ♭

Amoroso

Peut on affli-ger ce qu'on ai-me pourquoi Cher=

=cher à le fa-cher peut on affli-ger ce qu'on ai-me C'est bien en vouloir à Soi=

=mê....me C'est bien en vouloir à Soi-mê.....me Je l'aime et pour toute Ma

Fin.

vi-e Et vous vou-lés que cet te per-fi..di-e Ah mon pere je ne Sau=

=rois à Sa place moi j'en mou..rois Peut on &c. D.C.

D.C.

D.C.

Dix-septieme Leçon, en mineur de fa.

145. Il faut pour jouer en mineur de *fa*, que la Harpe ſoit accordée avec le *re* ♭, comme pour la leçon précédente, avec cette difference qu'il faut accrocher la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre, note ſenſible du ton de *fa*.

A. Faites ces deux notes du pouce, & conſervez les autres notes de l'accord de *fa* qui précede, & que vous allez faire de nouveau, pour éviter le déplacement de la main.

B. Doigtez ces quatre notes comme un accord parfait *de trois notes*, & faites les deux *ſi* du ſecond doigt; ou, ſi vous voulez, comme des tierces, avec les deux premiers doigts.

C. Même remarque qu'à la lettre *A* de la leçon précédente : doigtez l'accord en entier.

D. C'eſt l'harpége expliqué n°. 9, page 24, où le pouce fait la premiere note.

E. Décrochez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* ♭, & entrer dans la modulation majeure de *la* ♭.

F. Faites cette note avec le pouce, pour la raiſon expliquée lettre *A* ci-deſſus.

G. Gardez l'accord de *re* que vous avez ſous la main, & faites ces deux notes du quatrieme doigt.

G. 2. Faites toutes ces notes avec le pouce.

H. Abaiſſez la pédale du *la* pour avoir le *la* bequarre, note ſenſible du ton de *ſi* ♭, mineur dans lequel vous paſſez.

I. Comme le mouvement de l'air n'eſt pas très vif, on peut faire ces notes avec le pouce de la main droite.

K. Lâchez la pédale du *fa* pour rentrer dans la modulation de *la* ♭ majeur la premiere fois, & en mineur de *fa* la ſeconde.

L. Vous rentrez dans la modulation mineure de *fa*; c'eſt pourquoi il faut raccrocher la pédale du *mi* pour avoir *mi* bequarre, note ſenſible du ton.

M. Ces deux notes ſe font comme les tierces.

N. Décrochez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* ♭, & vous la raccrocherez pour le reſte de la *ritournelle*.

O. Faites ces notes comme les tierces ordinaires.

DIXSEPTIÈME LEÇON *En Mineur de Fa*

Andante

Au bien Suprê-me

he-las je touchais de si près Ô toi que j'ai-me tu m'ado-

=rais Le charme ces-se Et ne me lais-se que des re-grets ne me

laisse que des regrets Sans resis-tan-ce quittons l'ob-jet de tant de pleurs

vaine es-pe-ran-ce je Sens que je me meurs

SECONDE PARTIE.

146. L'OBJET de cette ſeconde Partie, eſt de traiter 1°. des principes du doigter de la mélodie; ou du chant à exécuter ſur la Harpe; 2°. des agréments que l'on pratique d'ordinaire ſur l'Inſtrument; 3°. de l'exécution, en général, des morceaux de muſique où l'on ne chante point, & que l'on appelle *des pieces de Harpe.*

Les principes que je vais établir, différant un peu de ceux qui ſont détaillés dans la premiere Partie de cet Ouvrage, demandent comme eux une explication particuliere.

Toutes les notes arrangées *par accords*, ſuivront le doigter des accords expliqué dans la premiere Partie, & ſeront indiqués par les mêmes ſignes, ainſi je me diſpenſerai d'en parler davantage; on doit être aſſez familier avec ces ſignes, ſi l'on a ſuivi l'étude de cette premiere Partie, & c'eſt par où il eſt indiſpenſable de commencer l'étude de l'Inſtrument.

A ces ſignes, j'en ajouterai de nouveaux pour cette ſeconde Partie : les notes étant ſéparées l'une de l'autre, je me ſervirai de chiffres pour indiquer les doigts dont il faudra les faire : le chiffre 1, indiquera le pouce; le 2, le ſecond doigt; le 3, le troiſieme doigt, & le 4, indiquera le quatrieme doigt.

Les différents paſſages qui n'auroient point une explication exacte par les principes que je vais établir, auront au-deſſous de leurs notes les chiffres qui indiqueront leur doigter, & la raiſon en ſera expliquée à la page d'explication à côté de la leçon.

Des notes qui ſe ſuccedent diatoniquement en montant.

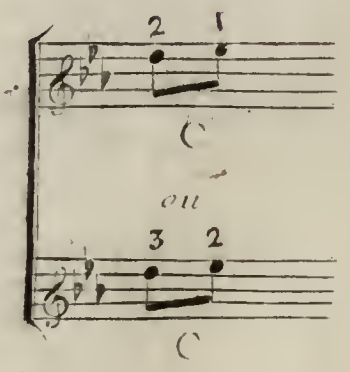
N°. 22.

De la ſucceſſion de deux notes.

147. Deux notes qui ſe ſuivent diatoniquement en montant, forment l'intervalle de ſeconde; quand elles ſont ſeules *de leur eſpece*, elles ſe font, la plus baſſe ou premiere, marquée d'un 2 du ſecond doigt, & la ſeconde, marquée 1, ſe fait du pouce.

Elles ſe font encore d'une autre maniere, en ſuivant le principe des tierces expliqué article 70; c'eſt-à-dire, la premiere, avec le troiſieme doigt, & la ſeconde, du ſecond doigt : cet exemple ſera marqué de la lettre.... *c.*

N.° 22

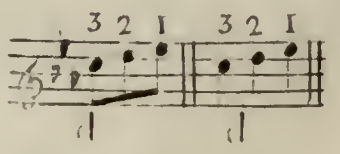


N°. 23.

Succeſſion de trois notes.

148. Quand trois notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, la premiere, marquée 3, ſe fait avec le troiſieme doigt; la ſeconde, marquée 2, ſe fait du ſecond doigt, & la troiſieme, marquée 1, ſe fait du pouce : cet exemple ſera marqué.... *d.*

N.° 23

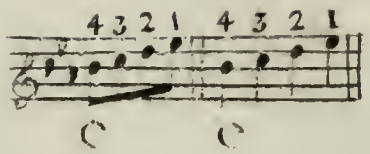


N°. 24.

Succeſſion de quatre notes.

149. Lorſque quatre notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, la premiere, marquée d'un 4, ſe fait du quatrieme doigt; la ſeconde, marquée 3, ſe fait du troiſieme doigt; la troiſieme, marquée 2, ſe fait du ſecond doigt; & la quatrieme, marquée 1, ſe fait du pouce : l'exemple ſera marqué *e.*

N.° 24



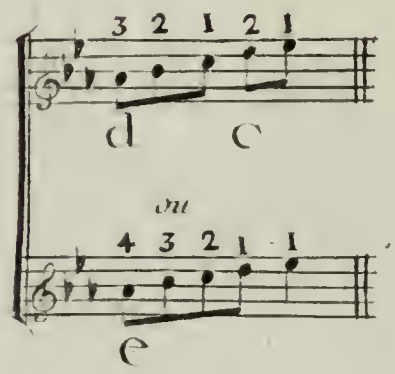
N°. 25.

Succeſſion de cinq notes.

150. Quand cinq notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, on les diviſe en deux parties; l'une, contenant les trois premieres notes, forme le n°. 23, & l'autre, contenant les deux autres, forme le n°. 22.

On peut diviſer ces cinq notes d'une autre maniere, & en exécuter quatre comme le n°. 24, & la derniere avec le pouce. *Voyez* l'exemple : je l'ai marqué ſuivant la diviſion des notes.

N.° 25



N°. 26.

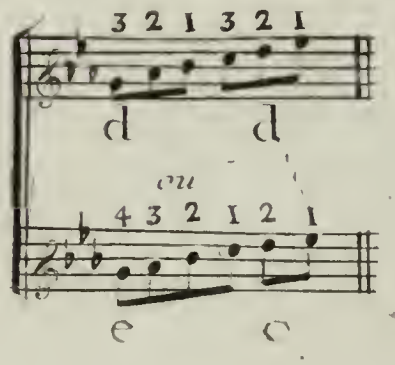
Succeſſion de ſix notes.

151. Quand ſix notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, on les diviſe en deux parties : l'une, contient les trois premieres, & la ſeconde, les trois dernieres; ce qui forme deux fois le n°. 23.

On les diviſe encore d'une autre maniere, c'eſt-à-dire, par quatre & par deux, ce qui forme le n°. 24 & le n°. 22. *Voyez* l'exemple ci à côté.

Pour ſavoir laquelle des deux manieres on doit choiſir, il faut en général avoir égard à l'arrangement des notes, à la meſure & au mouvement.

N.° 26

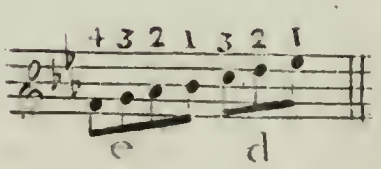


N°. 27.

Succeſſion de ſept notes.

152. Quand ſept notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, il faut les diviſer en deux parties, l'une des quatre premieres notes qui forment le n°. 24, & l'autre, des trois dernieres, qui forment le n°. 23 : *voyez* l'exemple.

N.° 27

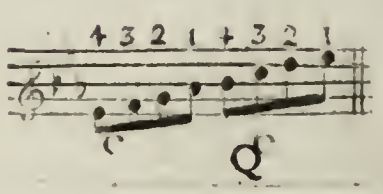


N°. 28.

Succeſſion de huit notes.

153. Quand huit notes ſe ſuccedent diatoniquement en montant, on les diviſe en deux parties de quatre notes chacune, ce qui forme deux fois le n°. 24 : *voyez* l'exemple.

N.° 28



Obſervations générales.

154. Quand on veut diviſer un certain nombre de notes diatoniques en montant, il faut en général faire la plus grande partie, la premiere, comme étant la plus difficile à doigter.

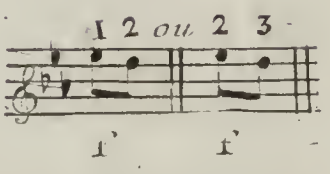
Des notes qui ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant.

N°. 29.

N.° 29

Succeſſion de deux notes.

155. Quand deux notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on fait avec le pouce la premiere, marquée 1, & la ſeconde, marquée 2, avec le ſecond doigt: *voyez* l'exemple marqué.... *f.*



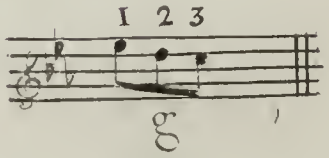
Il y a la même exception qu'au n°. 22, comme ayant le même principe.

N°. 30.

N.° 30

Succeſſion de trois notes.

156. Quand trois notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on fait avec le pouce la premiere, marquée 1; la ſeconde, marquée 2, avec le ſecond doigt; & la troiſieme, marquée 3, avec le troiſieme doigt: *voyez* l'exemple ci à côté marqué.... *g.*

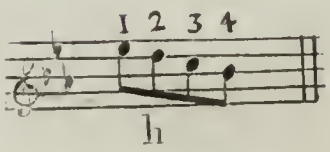


N°. 31.

N.° 31

Succeſſion de quatre notes.

157. Quand quatre notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on fait avec le pouce la premiere, marquée 1; la ſeconde, marquée 2, avec le ſecond doigt; la troiſieme, marquée 3, avec le troiſieme doigt; & la quatrieme, marquée 4, avec le quatrieme doigt: *voyez* l'exemple qui ſera marqué.... *h.*

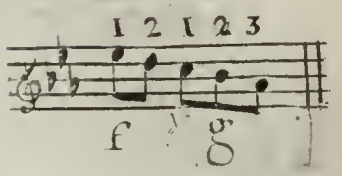


N°. 32.

N.° 32

Succeſſion de cinq notes.

158. Quand cinq notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on les diviſe en deux parties; ſavoir, par *deux* & *trois*, ce qui forme le n°. 29 & le n°. 30.



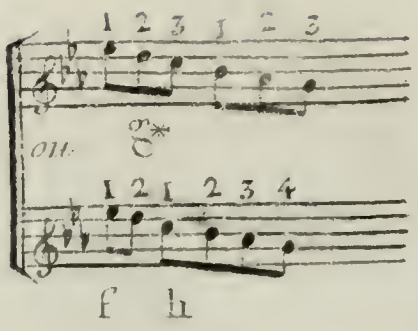
N°. 33.

Succeſſion de ſix notes.

159. Quand ſix notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on les diviſe en deux, par *trois* & *trois*, ce qui forme deux fois le n°. 30.

Quelquefois elles ſe diviſent d'une autre maniere, par *deux* & *quatre*, ce qui forme le n°. 29 & le n°. 31.

N.°33

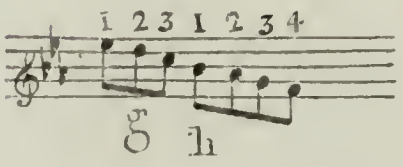


N°. 34.

Succeſſion de ſept notes.

160. Quand ſept notes ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, on les diviſe en deux parties, par *trois* & *quatre*, ce qui forme le n°. 30. & le n°. 31.

N.°34

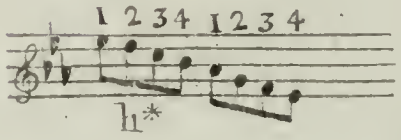


N°. 35.

Succeſſion de huit notes.

161. Huit notes qui ſe ſuivent diatoniquement en deſcendant, ſe diviſent en deux parties, par *quatre* & *quatre*, ce qui forme deux fois le n°. 31.

N.°35



Obſervation générale.

162. Quand vous voulez diviſer pluſieurs notes qui deſcendent diatoniquement, il faut en général plutôt faire la moindre portion, la premiere; par la raiſon que la main ayant moins de doigts employés pour cette premiere portion, eſt moins écartée de la premiere note qui la ſuit :

N°. 36.

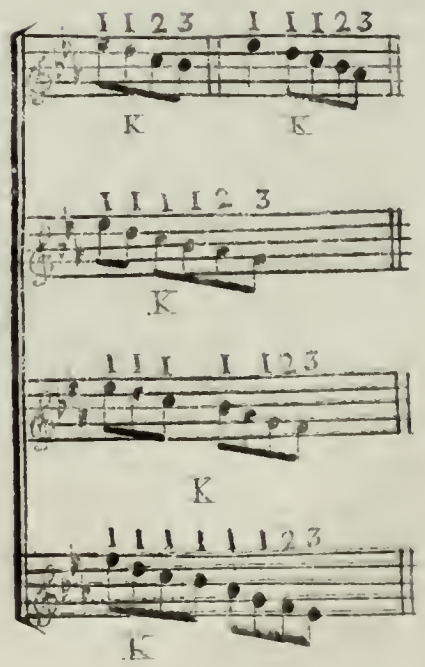
N.°36

Licences permiſes en deſcendant.

163. Quelquefois on ſe diſpenſe de ſuivre exactement le doigter des paſſages ci-deſſus. Quand on veut faire quatre notes qui ſe ſuccedent diatoniquement, on fait du pouce, les deux premieres, & les deux autres, du ſecond & du troiſieme doigt : *voyez* l'exemple ci à côté.

De même quand on en a cinq, ſix, ſept, & même huit notes qui deſcendent diatoniquement, on peut les exécuter dans ce genre, mais rarement *ſept* & *huit* notes; c'eſt-à-dire, qu'on finit toujours par trois notes, qui forment le n°. 30. Celles qui précedent ſe font du pouce.

Il faut cependant ne pas trop s'accoutumer à ces licences, car la main deviendroit pareſſeuſe & n'acquerroit pas autant d'habileté que des autres manieres. Ces paſſages ſeront indiqués par la lettre.... *k*.



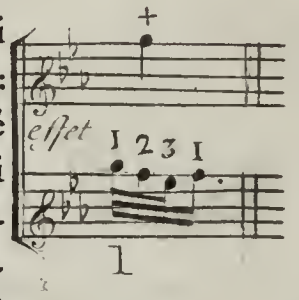
Des notes qui ſe ſuccedent diatoniquement, tantôt en montant, tantôt en deſcendant: Enſemble des agréments uſités ſur la Harpe.

164. Les agréments que l'on fait ſur la Harpe, ne ſont qu'une ſuite de notes qui précedent des notes principales du chant, ou qui en tiennent lieu: comme ces notes ſont en plus grand nombre que les notes ſimples qu'elles repréſentent, il faut les exécuter beaucoup plus vîte; & cette vîteſſe doit être toujours relative à la valeur des notes principales. Les notes d'agrément ne ſont ſouvent pas notées en entier, mais ſeulement indiquées par un ſigne mis ſur la note qui doit les porter : l'objet de cet article eſt de donner le principe du doigter dans l'exécution de ces notes; c'eſt pourquoi je vais détailler les différentes manieres dont elles ſe ſuccedent en général, en me ſervant des ſignes les plus propres à les faire reconnoître.

N°. 37.

Notes portant une croix ſimple.

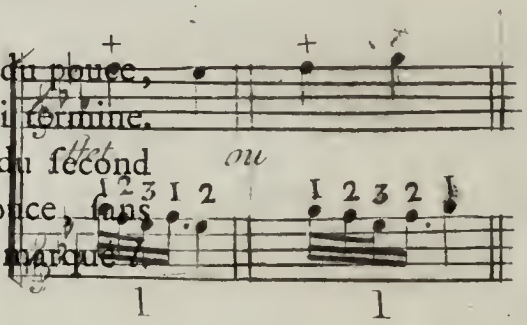
N.° 37



165. Une note, marquée *d'une croix ſimple*, comme à l'exemple ci à côté, ſe commence toujours par la note qui ſeroit un degré au-deſſus, & ſe termine de deux manieres : la premiere, en deſcendant ſur une note placée un degré au-deſſous d'elle; la ſeconde, en montant ſur une note qui eſt un degré au-deſſus : une note ainſi marquée, en indiquera quatre à exécuter, dont trois ſe ſuccedent diatoniquement en deſcendant, & une en montant ſur le même degré que la ſeconde note : *voyez* l'effet de ces notes à l'exemple.

Premiere maniere. La quatrieme note ſe fait du pouce, pour deſcendre du ſecond doigt ſur la note qui termine.

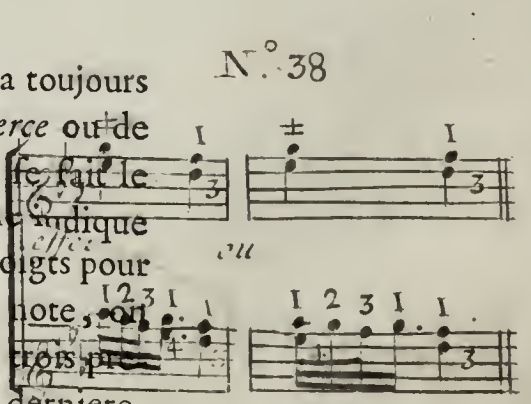
Seconde maniere. La quatrieme note ſe fait du ſecond doigt, pour faire la note de repos avec le pouce, ſans changer la poſition de la main. Cet exemple ſera marqué :



N°. 38.

Notes portant doubles croix.

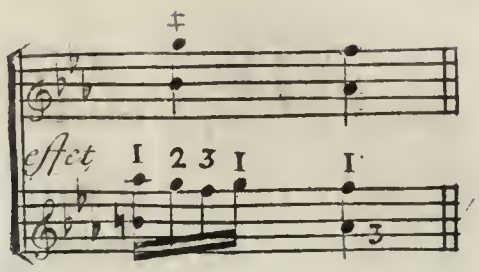
N.° 38



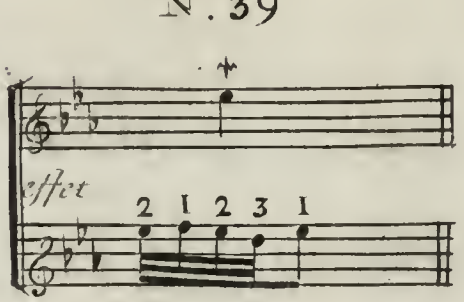
166. Une note portant *double croix*, annoncera toujours deux notes l'une ſur l'autre, faiſant accord de *tierce* ou de *ſixte*. Quand c'eſt une *tierce*, la double note ne ſe fait le plus ſouvent que ſur la derniere des quatre qu'elle indique à faire, par la difficulté qu'il y auroit à placer les doigts pour l'exécution. Quand elle ſe fait ſur la premiere note, on doigte la note grave avec le troiſieme doigt; les trois premieres ſe font comme à l'exemple ci-deſſus, & la derniere, qui eſt double, ſe fait, *au grave*, du quatrieme doigt, & *à l'aigu*, avec le pouce.

Pour

Pour faire ces notes avec une *ſixte*, la double note ſe fait d'abord, ſavoir : la note *au grave*, du quatrieme doigt, & la note à *l'aigu*, du pouce. Remarquez que *dans l'effet* la double note forme une ſeptieme, & que la note ſupérieure dans les deux exemples, eſt un degré au-deſſus de la note indiquée.



N°. 39.

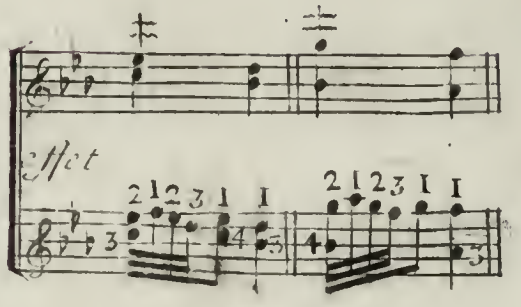


Notes portant une croix tremblée, double ou ſimple.

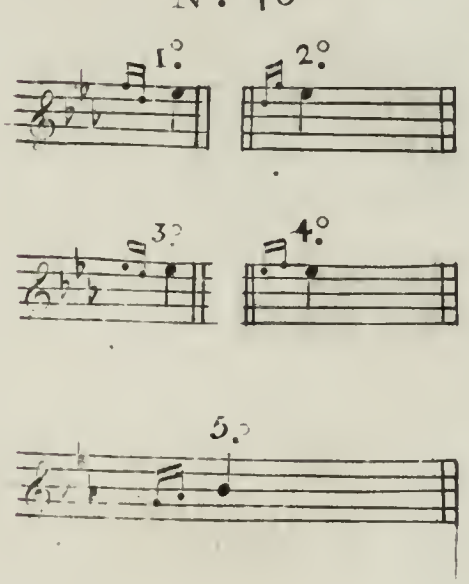
167. Quelquefois pour rendre une note, on fait quatre notes qui la précedent, & qui ſont priſes ſur ſa valeur dont elle eſt diminuée d'autant : la premiere, eſt ſur le même degré; la ſeconde, un degré plus haut, & les deux autres en deſcendant diatoniquement de deux degrés pour revenir à cette note. J'indiquerai cet agrément par une croix tremblée.

Le doigter le plus naturel, de ces notes, eſt de faire la premiere, du ſecond doigt; la ſeconde, du pouce; la troiſieme, du ſecond doigt, & la quatrieme, du troiſieme doigt : *voyez* l'exemple.

On fait auſſi cet agrément par doubles notes, formant *tierce* ou *ſixte*. La double note ſe fait pour ces deux manieres, ſur la premiere note & ſur la derniere auſſi pour les *tierces*, voyez l'exemple. Le doigter des autres notes eſt le même que ci-devant. On ſe ſert de cet agrément, particuliérement dans l'*adagio* & l'*andante* : je me ſervirai pour l'indiquer d'une double croix tremblée.



N°. 40.

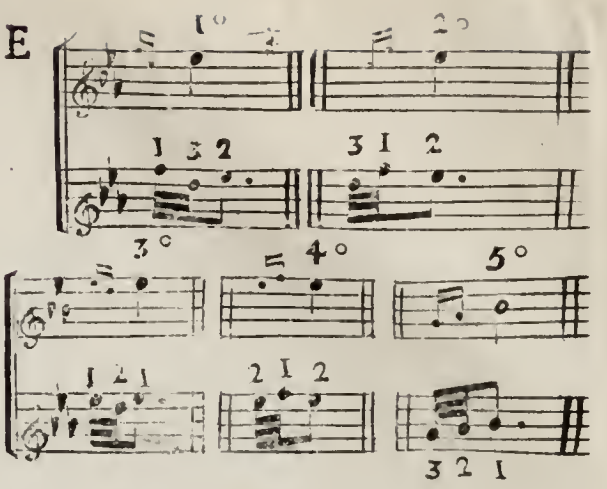


De deux petites notes qui précedent une note quelconque.

168. Deux petites notes que l'on voit devant une note, empruntent leur valeur ſur cette note & la diminuent d'autant. Il y a pluſieurs manieres de les faire précéder une note; j'en expliquerai cinq qui ſont les plus uſitées : 1°. la premiere note, placée un degré au-deſſus de la note principale, & la ſeconde, un degré au-deſſous; 2°. la premiere note, placée un degré au-deſſous, & la ſeconde, un degré au-deſſus de la note principale; 3°. la premiere note, ſur le même degré que la note principale, & la ſeconde, un degré au-deſſous; 4°. la premiere, ſur le même degré que la note principale, & la ſeconde, un degré au-deſſus : 5°. enfin, deux notes montant diatoniquement à cette note principale.

Les *deux premieres manieres*, forment chacune une tierce pour l'étendue. Le ſecond doigt eſt placé au milieu, & fait la note principale, après que le pouce & le troiſieme doigt ont fait les petites notes.

Dans la *troiſieme maniere*, c'eſt le pouce qui fait la premiere petite note, & la note principale; & le ſecond doigt, fait la ſeconde petite note. Dans la *quatrieme maniere*, c'eſt le ſecond doigt, qui fait la premiere petite note & la note principale, & le pouce, fait la ſeconde petite note. Dans la *cinquieme maniere*, c'eſt le doigter du n°. 23, à la valeur des notes près.



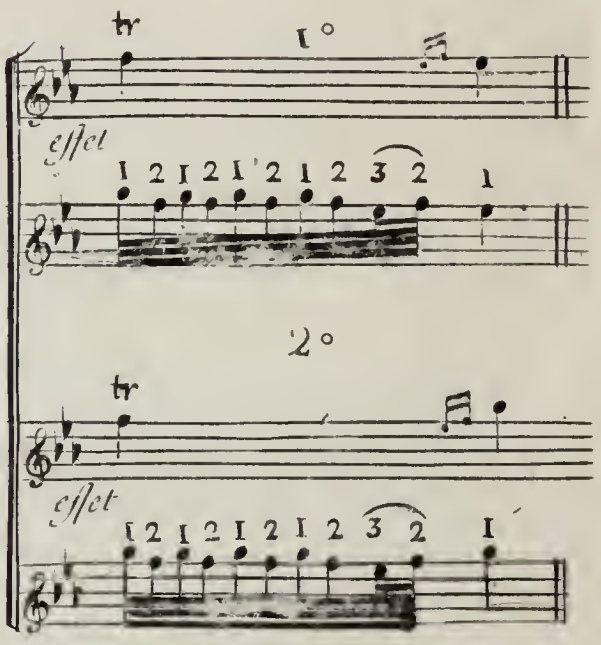
N°. 41.

Des trill, ou cadences battues.

169. Une cadence ou trill, s'exécute par la répétition alternative & rapide d'une note, & de la note qui eſt un degré au-deſſus, par laquelle on commence. Ce ſont toujours les deux premiers doigts qui font ces cadences.

Ces cadences ſe terminent de deux manieres : 1°. par une note placée un degré au-deſſous de la note indiquée; 2°. ou par une note placée un degré au-deſſus. Quand elle ſe termine de la *premiere maniere*, il y a toujours deux petites notes qui précedent la note qui termine, leſquelles ſont expliquées n°. 40, au quatrieme exemple : & quand c'eſt de la *ſeconde maniere*, ce ſont les petites notes de l'exemple 5, du même numéro 40.

N°. 41



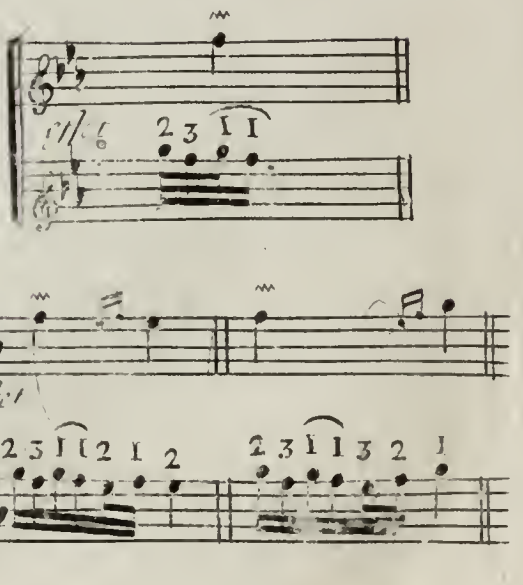
N°. 42.

Autres cadences qui s'exécutent d'une autre maniere.

170. Il y a un autre agrément qui ſert quelquefois à lier pluſieurs notes diatoniques; les notes doivent en être faites très délicatement : il ſera indiqué par une petite *ligne tremblée*. Cet agrément conſiſte à battre deux fois la note indiquée, avec la note qui eſt un degré au-deſſus, par laquelle on commence. Ces notes, qui ne ſont ordinairement que quatre, prennent toute leur valeur ſur la note indiquée. Elles ſe font : la premiere, du ſecond doigt; la ſeconde, du troiſieme doigt, & les deux autres, du pouce, qu'on laiſſe tomber en coulant ſur les deux cordes.

Cette cadence, peut être ſimple, & ſe terminer auſſi de deux manieres, comme celles du n°. 41.

N°. 42

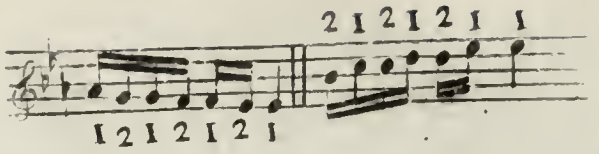


N°. 43.

Notes qui ſe répetent ſur la même corde.

171. Quand deux notes ſe répetent ſur la même corde en deſcendant, on doit faire avec le pouce la note répétée, la premiere devant être faite du ſecond doigt : en montant, au contraire, il faut faire la note répétée avec le ſecond doigt : *voyez* les exemples ci à côté.

N°. 43



N°. 44.

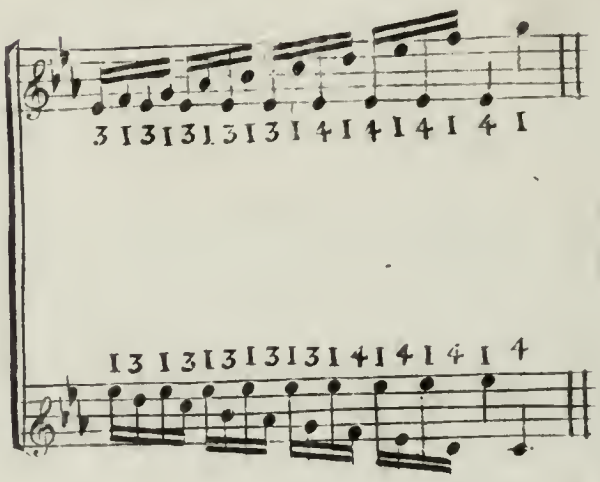
Suite de notes en montant & en deſcendant, interrompue alternativement par une note fixe.

172. On voit quelquefois des ſuites de notes qui montent ou qui deſcendent, répétant alternativement une note *fixe*, ſoit dans le bas en montant, ſoit dans le haut en deſcendant.

En *montant*, il faut pour faire ces paſſages, doigter la note qui commence avec le troiſieme doigt, qui fait toutes les notes au grave, juſqu'à ce que le pouce, qui fait les notes à l'aigu, faſſe un intervalle de ſeptieme ; alors c'eſt le quatrieme doigt qui fera ces notes graves, afin que les doigts ſoient moins écartés quand il y a une octave, ou plus haut à monter : on paſſe rarement l'octave. C'eſt toujours les deux doigts extrêmes qui font ces notes éloignées.

En *deſcendant*, il faut ſuivre la même regle : *voyez* l'exemple.

N°. 44

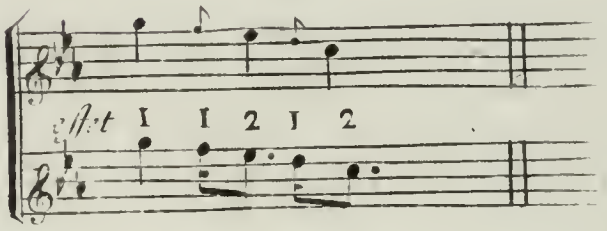


N°. 45.

Des notes placées par tierces en deſcendant, ayant entr'elles une petite note.

173. Ces petites notes prennent leur valeur ſur les notes principales qu'elles précedent, & ſe paſſent moitié plus vîte. Les notes ſe doigtent de deux en deux ; la premiere, du pouce, la ſeconde, du ſecond doigt : *voyez* l'exemple ci à côté, marqué *t*.

N°. 45

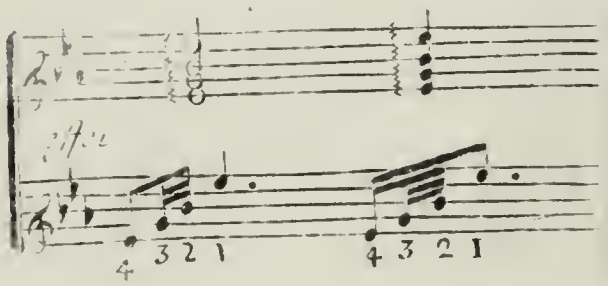


N°. 46.

D'une ligne tremblée, tombant devant les notes d'un accord plein.

174. Ce ſigne, devant un accord, indique qu'il faut harpéger ſes notes, au lieu de les plaquer, en obſervant de faire la note la plus grave, un peu plus longue que celles qui ſuivent, excepté la plus aigue, ſur laquelle ſe termine l'accord, & qu'il faut faire plus longue que les autres : *voyez* l'exemple ci à côté.

N°. 46



175. Voilà les principes les plus uſités. Quelques Maîtres peuvent les enſeigner de pluſieurs autres manieres, mais je crois celle-ci la plus facile & la plus naturelle : il ne faut plus que s'étudier à en faire l'application aux leçons qui ſuivent.

Premiere Leçon de Pieces, en majeur de mi bemol.

176. C'eſt le ton naturel de la Harpe, où il ne faut accrocher aucune pédale. Cette leçon ſuit le principe des accompagnements, n'étant compoſée que d'accords.

A. Cette note, entrant de l'accord de *mi* qui le précede, doit ſe faire du premier doigt.

B. Ces notes doivent être faites du pouce, ſans doigter d'autres notes.

C. Ce ſont des accords parfaits de quatre notes, dont la ſeconde note eſt ſupprimée, & par cette raiſon on ne doit pas la doigter.

D. Ces quatre notes, formant accord parfait, il faut les doigter en même temps, pour les faire plus aiſément.

E. On appelle variations d'un air, les différentes manieres de le doubler & de le broder, en laiſſant toujours reconnoître le fond de l'air, que l'on appelle *ſimple*. Cette variation, marquée *premiere*, eſt le double du ſimple, puiſqu'il faut faire deux notes, au lieu d'une, que l'on faiſoit dans le ſimple ; la baſſe eſt la même, & porte les mêmes ſignes.

F. Cette variation eſt triplée : c'eſt pourquoi l'on fait des triples croches, au lieu des croches qui ſont dans le *ſimple*. Ces notes forment la batterie expliquée n°. 21, art. 111. Il faut beaucoup s'être exercé ſur cette batterie, pour la rendre agréablement & dans le mouvement qu'elle exige. On pourra choiſir cette leçon pour ce travail, ſe diſpenſant au ſurplus de la jouer, ſi on la trouve trop difficile dans les commencements.

On remarquera, en l'exécutant, que les deux mains ont une corde entr'elles, juſqu'à la lettre *G*.

G. Ici, les deux mains ſe croiſent : la main droite deſcend à une tierce plus bas que la note la plus haute de la main gauche, juſqu'à la lettre I.

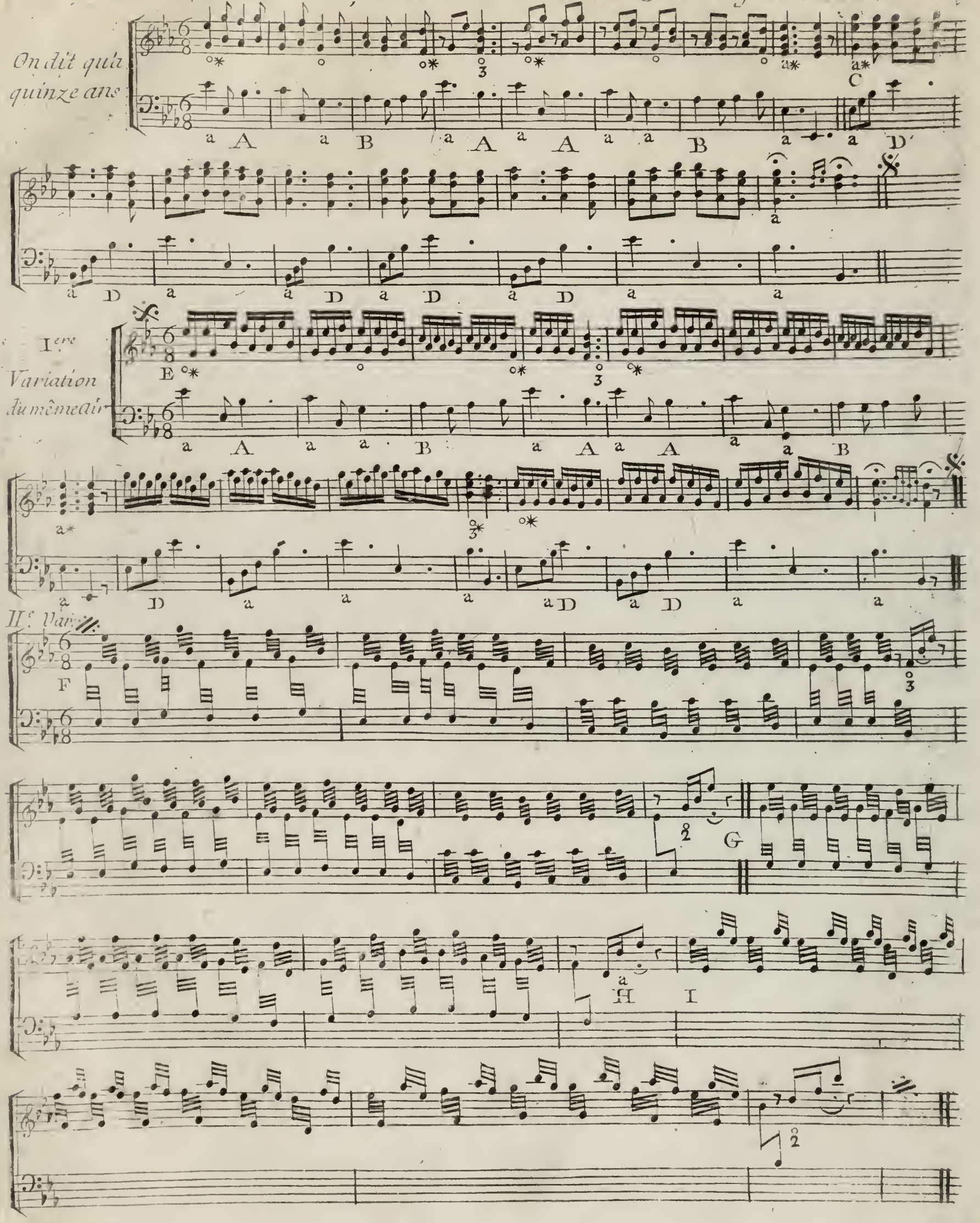
H. Les deux *fa* de la main gauche, étant des croches, doivent aller moins vîte & doivent ſe faire avant les trois notes de la main droite, dont la plus grave eſt une tierce au-deſſous de la note la plus haute que fait la main gauche.

I. Ici, la main gauche fait des *octaves*, & la main droite des *tierces*, dont la note la plus baſſe eſt la répétition de la plus haute que fait la main gauche.

Obſervation ſur la maniere de doigter pour les pieces de Harpe.

J'obſerverai contre le principe contenu en l'art. 58, qu'il faut, quand on veut jouer des Pieces, rapprocher les doigts les uns des autres, quand on n'a pas d'accords à faire, pour faciliter le doigter de notes qui ſe touchent ordinairement.

PREMIERE LEÇON DE PIECES *En Majeur de* Mi ♭



Seconde Leçon, en majeur de ſi bemol.

177. Pour jouer dans le mode de *ſi* ♭, il faut accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note ſenſible du ton.

A. Pendant que la main droite fait les deux notes l'une ſur l'autre, la main gauche fait les deux premieres notes de la baſſe; la troiſieme, en même temps que la ſeconde double note du deſſus, & la derniere, pour la durée des autres doubles notes du deſſus.

B. Vous gardez l'accord de *re* que vous venez de doigter, & vous faites ce *mi* du quatrieme doigt, & le *fa* avec le troiſieme qui le doigtoit.

Troisieme Leçon, en majeur de mi bemol.

178. Pour cette leçon, il faut n'accrocher aucune pédale, le mode de *mi* ♭ étant le ton naturel de la Harpe.

C. Toutes ces tierces ſe font avec le troiſieme doigt & le ſecond, pour n'avoir point un ſi grand mouvement à faire pour aller aux accords qui ſuivent; c'eſt l'exception au principe, contenue en l'art. 70.

D. Faites cette note du troiſieme doigt, pour avoir la main toute poſée pour les notes qui ſuivent.

E. Ces notes, marquées 2 & 1, ſe font du ſecond doigt & du premier, que l'on fait deſcendre pour faire les tierces qui ſuivent.

F. Accrochez la pédale de *la* pour entrer dans la modulation majeure de *ſi* ♭, juſqu'à la lettre *L.*

G. Faites cette note avec le pouce.

H. Je fais exécuter ces notes avec le pouce & le premier doigt, pour me conformer au principe établi art. 155; cependant on peut auſſi les faire avec le pouce.

I. Faites cette note avec le pouce.

K. Je fais faire cette note avec le ſecond doigt, comme ayant déja touché la même corde.

L. Décrochez la pédale de *la* pour rentrer dans la modulation majeure de *mi* ♭, & recommencer l'air.

M. Après avoir joué le commencement de l'air & la premiere repriſe, vous reprenez le commencement de l'air, & ce n'eſt qu'après l'avoir fini cette ſeconde fois, juſqu'à la premiere repriſe, que vous jouez celle-ci.

Accrochez la pédale de *ſi* pour rentrer dans la modulation mineure d'*ut*, juſqu'à la fin.

N. Ces tierces ſe font avec les deux premiers doigts.

O. Gardez l'accord de *mi*, & faites le *fa* avec le quatrieme doigt.

P. Quand vous avez fini cette repriſe, vous recommencez l'air, juſqu'à la lettre *F.*

SECONDE LEÇON *En Majeur de* Si ♭

L'anglaise Nouvelle

TROISIEME LEÇON *En Majeur de* Mi ♭

Allegretto

Rondeau de M. Corbelin

Quatrieme Leçon, en majeur de ſi bemol.

179. Pour la modulation de *ſi* ♭, il faut accrocher la pédale *la* pour avoir le *la* naturel, note ſenſible du ton.

A. Il faut faire toutes ces tierces avec le ſecond doigt & le troiſieme, par la raiſon expliquée art. 70; *voyez* art. 177, lettre *C.*

B. C'eſt une batterie que j'ai omiſe dans les principes, mais qui eſt très aiſée à faire : voyez en tête de la leçon lettre *B*, où je l'ai notée avec le doigté.

C. Faites ces tierces à l'ordinaire; c'eſt-à-dire, des deux premiers doigts.

C. 2. Faites toutes ces notes, du pouce.

D. Quand on veut écrire des notes de baſſe qui ſeroient trop hautes, & qui par cette raiſon ſeroient au milieu de la partie écrite ſur la clef de *ſol*, alors on écrit la clef de *ſol* à la place de la clef de *fa*, & on la change quand on n'en a plus affaire; mais ces paſſages, quoiqu'écrits ſur la clef de *ſol*, ſont toujours cenſés être à la baſſe, & s'exécutent de la main gauche.

E. On doigte ces paſſages comme ſi c'étoit un accord parfait de trois notes, & le ſecond doigt reſte appuyé ſur ſa corde, tandis que le pouce fait les notes aiguës, & le troiſieme doigt, les notes graves.

F. Vous reprenez la clef de *fa*, comme ci-devant.

G. Abaiſſez & tenez ſous votre pied droit la pédale *mi* pour avoir le *mi* béquarre, note ſenſible du ton de *fa*, dans lequel vous allez entrer.

G. 2. Vous ôtez la pédale de *mi* pour recommencer l'air.

H. Les quatre doigts ſont employés pour ces paſſages.

I. Cette note, entrant dans l'accord précédent, ſe fait avec le ſecond doigt.

Cinquieme Leçon, en majeur de ſol.

180. Pour mettre la Harpe en majeur de *ſol*, il faut accrocher les pédales *la*, *mi*, *ſi*, *fa*.

K. Faites cette note du premier doigt, comme étant le plus près de la corde qui la donne.

L. Abaiſſez la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut dieze*, note ſenſible du ton de *re* dans lequel vous entrez : ayez ſoin de retirer cette pédale quand vous recommencez l'air, & laiſſez-la quand vous continuez la repriſe.

M. Abaiſſez la pédale d'*ut*, & la tenez ſous votre pied pendant toute la meſure.

N. Lâchez la pédale d'*ut*, vous rentrez dans le mode de *ſol*.

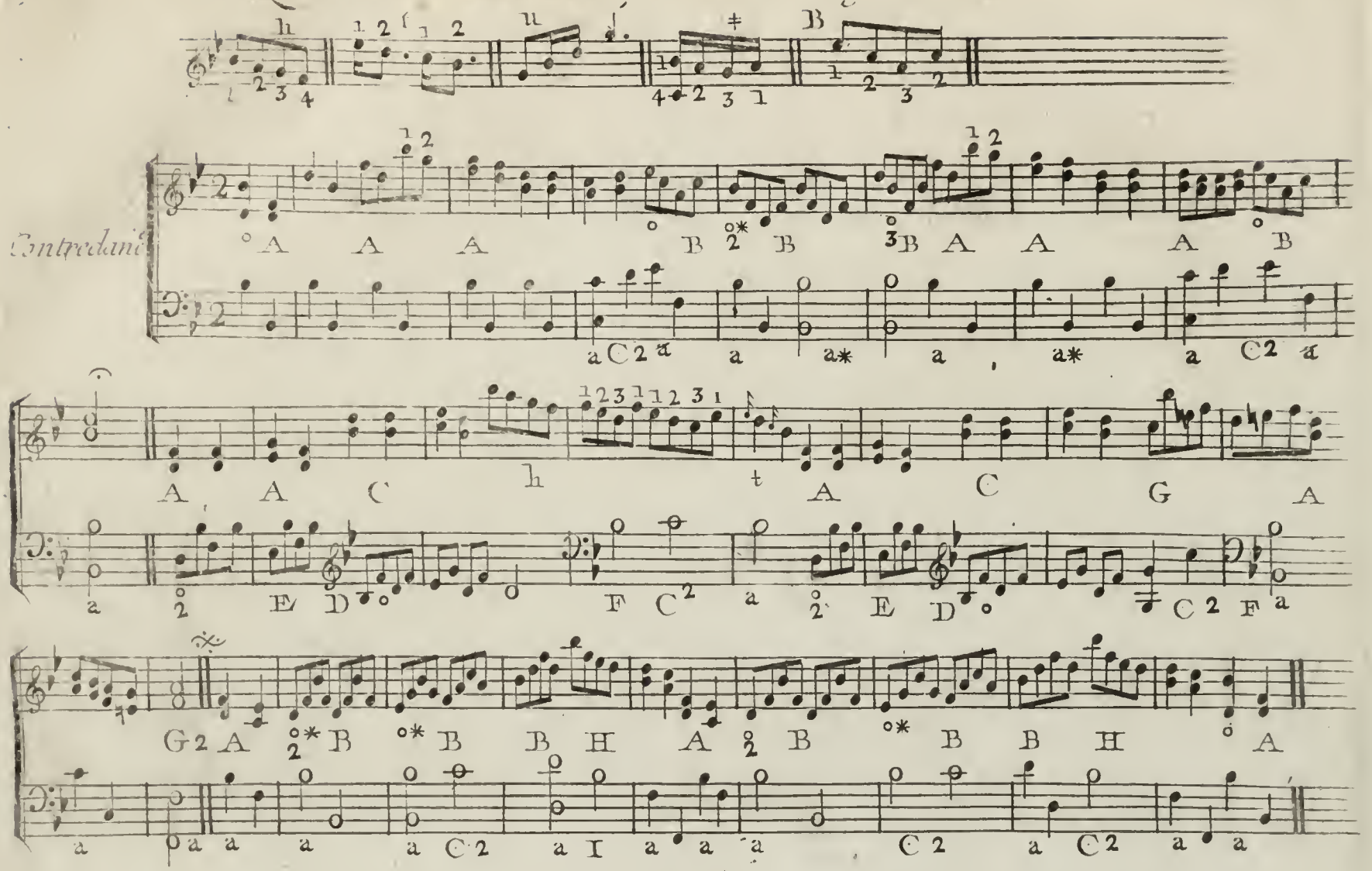
O. Harpegez cet accord, comme il eſt noté en tête de la quatrieme leçon, lettre *u*.

P. Abaiſſez la pédale d'*ut*, vous rentrez dans le mode de *re* pour cette meſure ſeulement.

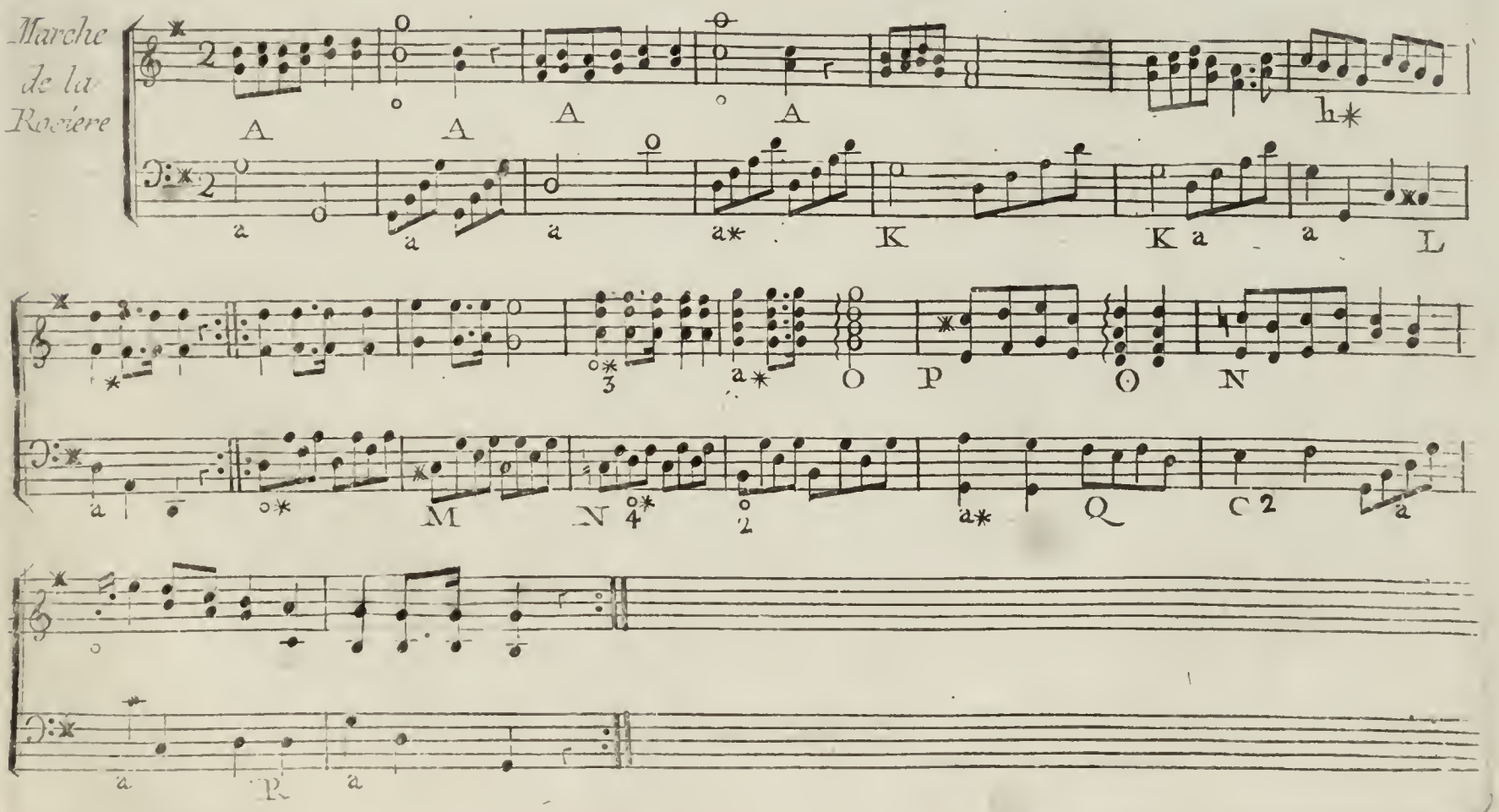
Q. Ces notes s'exécutent comme les tierces ordinaires.

R. Gardez l'accord précédent, & faites ces deux notes du quatrieme doigt.

QUATRIEME LEÇON *En Majeur de* Si♭



CINQUIEME LEÇON *En Majeur de* Sol



Sixieme Leçon, en majeur de mi bemol.

181. C'eſt le ton naturel de la Harpe; il ne faut accrocher aucune pédale.

A. Les trois dernieres notes de cette meſure, quoique liées avec la premiere qui eſt double, en ſont ſéparées dans l'exécution : elles forment le ſecond renverſement de l'accord de *mi*, & s'exécutent avec les trois premiers doigts.

B. Les deux premieres notes de cette meſure forment une tierce que l'on pourroit exécuter des deux premiers doigts; mais comme la troiſieme note eſt à une tierce de la ſeconde, on peut les exécuter comme un accord parfait de trois notes, c'eſt-à-dire, des trois premiers doigts; & la quatrieme note ſe trouve faire une octave avec la troiſieme, & ſe fait avec le quatrieme doigt.

C. Faites cette note du ſecond doigt, comme formant une tierce avec la ſuivante.

D. Je fais doigter ce paſſage comme le n°. 23, parceque les trois dernieres notes le forment abſolument : la premiere note, qui ſe fait du ſecond doigt, n'y change rien, puiſqu'elle le prépare. *Voyez en tête de l'air.*

E. Vous ferez ces deux notes, du troiſieme doigt & du ſecond, pour porter plus aiſément le pouce ſur la ſuivante, qui doit faire une tierce.

F. Faites ces notes deux à deux, avec le troiſieme doigt & le ſecond, ſuivant l'exception contenue en l'article 147.

G. Ces quatre notes doubles, doivent être faites avec le troiſieme doigt & le pouce, pour éviter le changement de doigts.

H. Ces notes forment l'intervalle de ſeconde, & ſe font avec les deux premiers doigts : obſervez de ne frapper la premiere, qu'après avoir ſonné la double note du deſſus, ainſi que l'indique le demi ſoupir qui précede.

I. Ces notes, formant une *ſeconde*, conduiſent à une tierce, comme à la lettre *E* : faites-les de même, & faites la note répétée, du même doigt.

Septieme Leçon, en majeur de ſi bemol.

182. Pour jouer dans ce ton, il faut accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note ſenſible du ton de *ſi* ♭.

K. Ces notes ſe font du pouce : obſervez que les deux petites barres que l'on voit trois fois dans les deux premieres meſures à la baſſe, indiquent qu'il faut répéter autant de fois l'accord qui précede.

L. Faites toutes ces tierces, du troiſieme doigt & du ſecond.

M. La derniere de ces trois notes ſe fait avec le pouce.

M. 2. Ces cinq notes diatoniques ſont une des licences expliquées art. 163, n°. 36, & doigtée en tête de l'air, lettre.... *k*.

N. Abaiſſez pour cette note ſeulement la pédale de *mi* pour le *mi* bequarre, note ſenſible du ton de *fa* où vous entrez, & faites ces deux *mi* du quatrieme doigt.

O. Abaiſſez la pédale du *ſi* pour le *ſi* bequarre, & pour cette meſure ſeulement.

P. Accrochez la pédale du *fa* pour le *fa* ♯, note ſenſible du ton de *ſol* mineur où vous entrez juſqu'à la fin de l'air.

Q. Le *fa* ♯ du deſſus, appartient à la baſſe; mais il eſt mieux de le faire de la main droite pour la facilité de la meſure ſuivante, pour laquelle la main ſe trouve préparée.

R. Toutes les notes marquées *R*, ſe font du pouce de la main gauche : la main droite n'a qu'une poſition pour les notes de chaque meſure, & les exécute après les baſſes.

S. Faites ces notes du quatrieme doigt, & retirez la pédale du *fa*, avant de recommencer l'air.

Sixiême Leçon *En Majeur de* Mi b

Allegretto

Septieme Leçon de Pieces *En Majeur de* Si b

Air de M.r Patouart

Huitieme Leçon, en majeur de mi bemol.

183. C'eſt le ton naturel de la Harpe : il ne faut accrocher aucune pédale.

A. Il faut doigter l'accord en entier, & tenir les deux cordes intermédiaires, des troiſieme & ſecond doigt, tandis que le pouce exécute les notes en même temps que les notes du deſſus.

A. 2. Il faut faire ces notes, qui forment une ſeconde, avec le troiſieme doigt & le ſecond; par ce moyen, le pouce ſe trouve préparé pour faire la note qui ſuit.

B. Il faut garder l'accord de *la*, & faire le *fa* du ſecond doigt.

C. Faites cette note, du pouce, pour faire du même doigt la cadence qui ſe trouve après la note *G* de la premiere ligne; le pouce ſe trouvera tout préparé pour la commencer ſur la même corde.

D. Il faut faire ces tierces du ſecond doigt & du troiſieme, & abaiſſer la pédale pour avoir le *la* bequare, note ſenſible du ton de *ſi* bemol majeur, qui finit cette premiere partie de l'air.

D. 2. Faites ces tierces du ſecond doigt & du troiſieme.

E. Faites toutes ces notes, du pouce.

F. Ces notes forment une ſeconde, qu'il faut faire avec les deux premiers doigts, après avoir frappé la note de baſſe.

G. Ces notes forment un intervalle de quinte : il faut les doigter comme un accord parfait de trois notes.

Huitieme Leçon *En Majeur de Mib*

Menuet de Carlin

Neuvieme Leçon, en majeur de ſi bemol.

184. Il faut, pour jouer dans ce ton, accrocher la pédale de *la* pour avoir le *la* naturel, note ſenſible du ton de *ſi* ♭.

A. Quand les notes de baſſe ſont trop hautes, & qu'il faudroit les écrire dans la ligne du deſſus avec la clef de *ſol*, on préfere quelquefois de mettre la clef de *ſol* à la ligne de la baſſe pour éviter la confuſion; c'eſt ce qu'on a fait dans pluſieurs endroits de cette leçon : *voyez* la lettre *H.* Tout ce paſſage eſt la même choſe que le commencement de l'air, mais écrit avec la clef de *fa.*

B. Il faut faire cette note, avec le quatrieme doigt.

C. Ces notes doivent être faites, avec le pouce.

D. Il faut faire ces deux notes formant ſeconde, la plus grave, avec le quatrieme doigt, parcequ'il a fait la note qui précede; & la plus aiguë, avec le pouce, parcequ'il ſe trouve tout placé & diſpoſe la main pour l'accord ſuivant.

E. Ici, la clef de *fa* eſt employée, parceque les notes ſont plus baſſes que dans les précédentes meſures.

F. Il faut abaiſſer la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre qui conduit au *fa*, comme agrément. La pédale ne ſert que pour cette note ſeulement; c'eſt pourquoi il faut la lâcher en faiſant le *fa* de la baſſe, qui ſe fait du quatrieme doigt, ainſi que la note la plus baſſe de la meſure ſuivante : il faut faire les notes aiguës de ces meſures, avec les deux premiers doigts, après avoir frappé la note double du deſſus.

G. Abaiſſez la pédale de *mi* pour avoir le *mi* bequarre : ſuivez exactement la valeur des notes.

H. C'eſt le même paſſage que le commencement de l'air, mais écrit ſur la clef de *fa.*

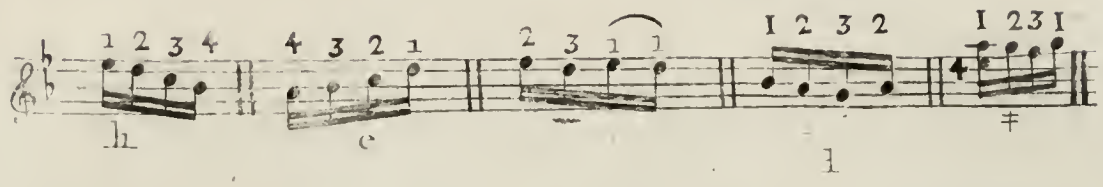
I. Faites ces notes des deux premiers doigts, après avoir frappé à la baſſe la premiere note de la meſure.

K. Accrochez la pédale du *mi* pour avoir le *mi* bequarre, note ſenſible du ton de *fa*, dans lequel vous allez entrer pour le reſte de l'air.

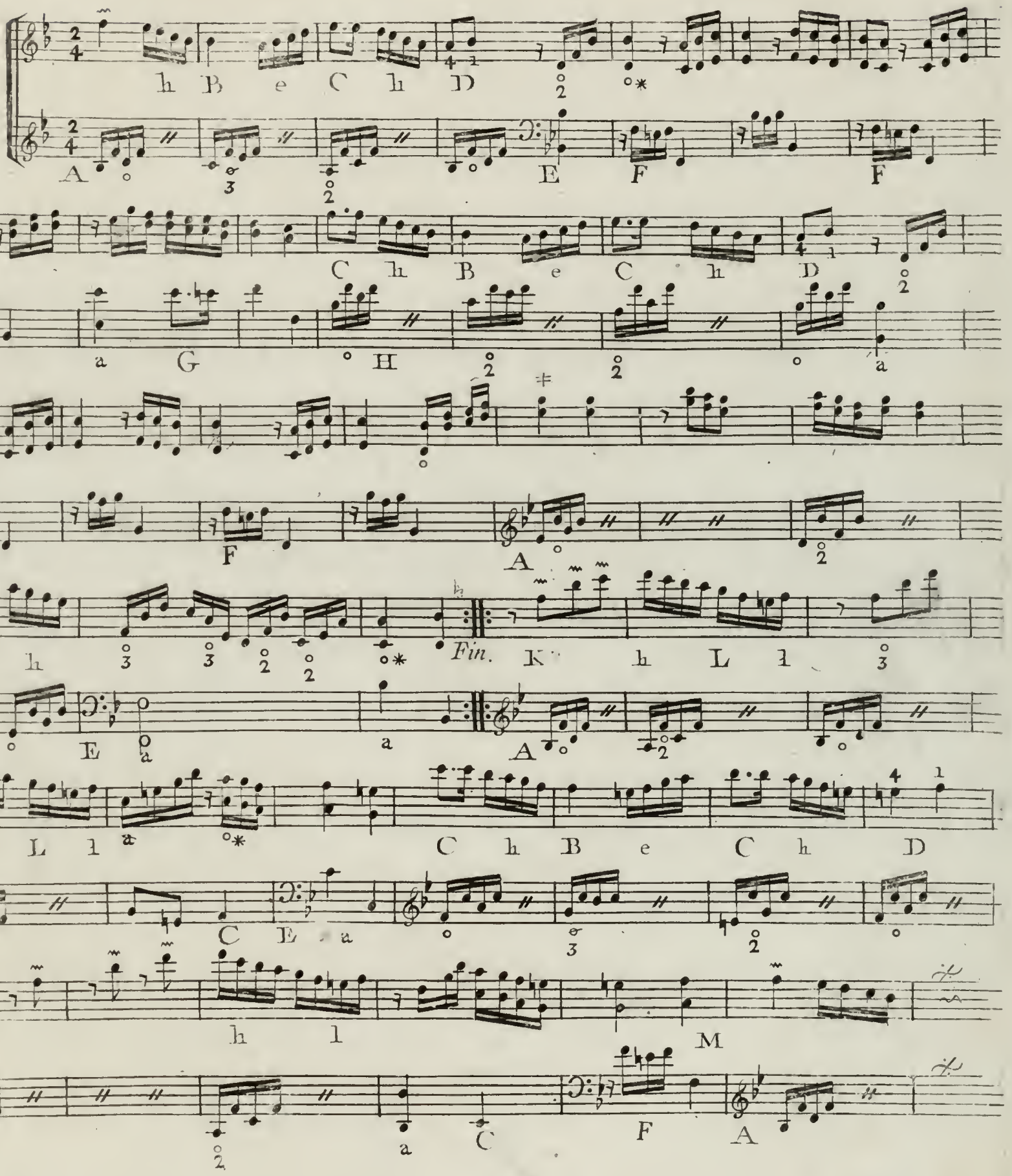
L. Ces paſſages ſont comme les notes formant la cadence expliquée n°. 37, art. 165. *Voyez* en tête, lettre .... *l.*

M. Décrochez la pédale de *mi* pour recommencer l'air.

Neuvieme Leçon *En Majeur de Si b*



Air de Mr. Patouart



Dixieme Leçon, en majeur de fa.

Pour jouer en *fa*, il faut accrocher la pédale du *la* & celle du *mi*.

A. Ces quatre notes ſe font de deux manieres, comme il eſt expliqué art. 165, n°. 37; *voyez* en tête de l'air ci à côté. Dans ces paſſages on fait la quatrieme note du pouce, quand la note qui ſuit eſt au-deſſous, ou ſur la même ligne qu'elle, & doit ſe faire du pouce; au contraire, quand la note qui ſuit eſt au-deſſus de cette quatrieme note, on la fait avec le ſecond doigt, pour avoir un moindre mouvement à faire faire à la main.

A. 2. Gardez l'accord précédent ſous vos doigts, & faites cette note du quatrieme doigt.

B. Toutes ces notes ſe font très vîte, attendu qu'elles ſont des triples croches; la quatrieme, que fait la main droite, ſe fait ſur la même corde que la premiere, faite par la main gauche : on ne doigte point ces accords qui ſe font des deux doigts extrêmes de chaque main : *voyez* art. 111, n°. 21.

C. Abaiſſez & gardez ſous votre pied gauche la pédale d'*ut* pour avoir l'*ut*♯, note ſenſible du ton de *re* dans lequel vous entrez, & préparez le pied droit à abaiſſer de même la pédale de *fa*.

D. Abaiſſez la pédale de *fa*, que vous devez avoir ſous votre pied, dès la meſure précédente, pour avoir le *fa*♯, note ſenſible du ton de *ſol* mineur dans lequel vous entrez : vous pouvez lâcher la pédale d'*ut*, qui ne doit plus vous ſervir.

D. 2. Otez la pédale de *fa* pour rentrer dans le mode principal : obſervez de ne faire les notes de baſſe de ce paſſage, & de ſa répétition, qu'après avoir frappé les notes du deſſus.

E. Faites cette note, avec le ſecond doigt.

F. Ici, le chant finit : ce qui ſuit eſt une ritournelle qu'il faut jouer pour finir l'air. Les notes qui commencent cette ritourneile, font accord de quatre notes, dont la ſeconde eſt ſupprimée, c'eſt pourquoi il ne faut pas doigter la corde qui rendroit cette note, parcequ'elle gêneroit la main.

G. Cette note appartient à l'accord de *fa*, c'eſt pourquoi il faut la faire du ſecond doigt, après avoir doigté le *fa* & le *la* au-deſſous d'elle, pour ſoutenir la main.

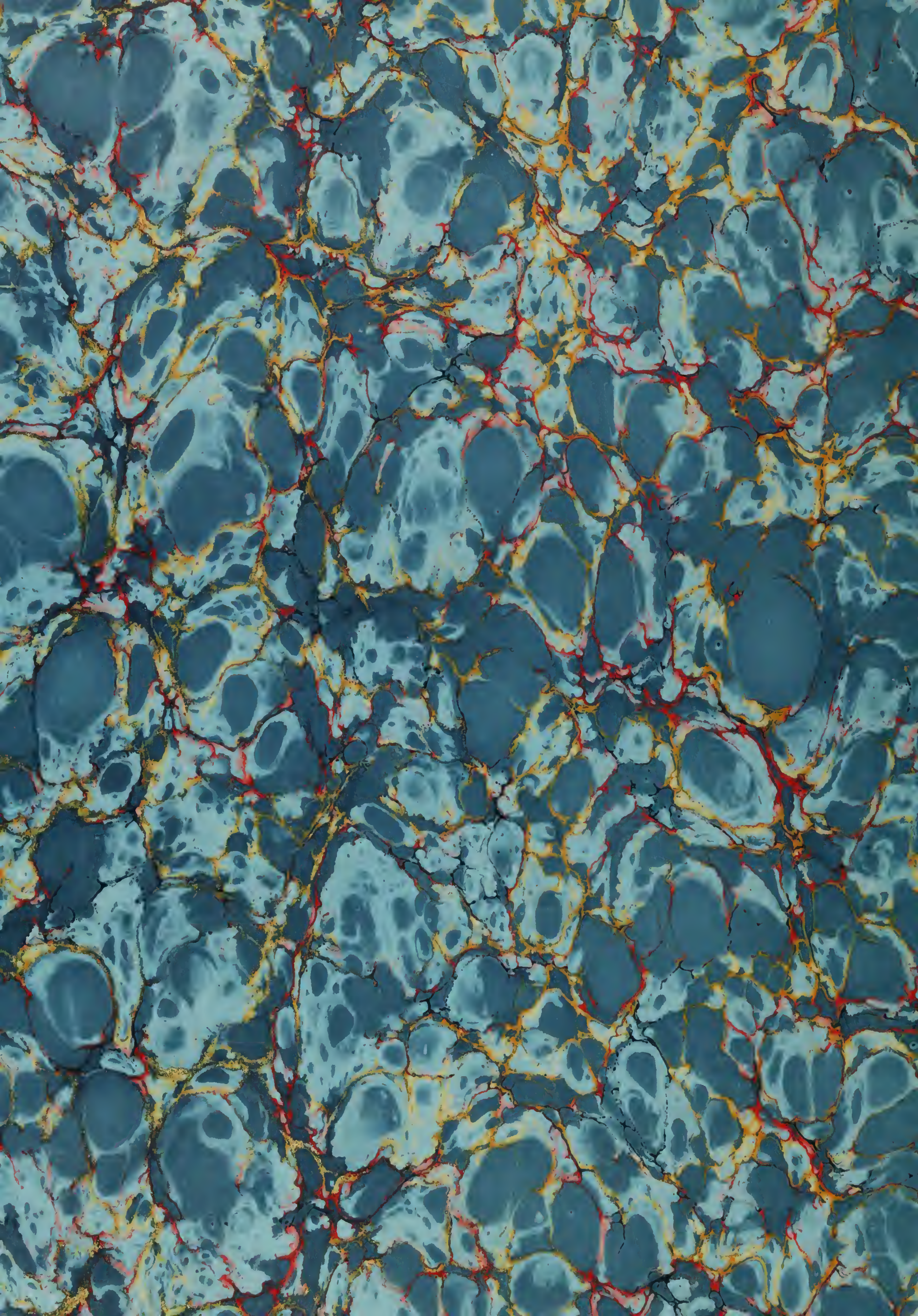
H. Décrochez la pédale de *la* pour avoir le *la*♭, qui eſt de la modulation mineure de *fa*, où vous entrez.

I. Le *re*♭ ſe fait ici ſur la corde *ut*, en abaiſſant ſa pédale : pour faire l'*ut* qui ſuit le *re*♭, on ne fait que lâcher la pédale qui avoit fait cette note *re*♭. C'eſt la ſeule maniere dont on puiſſe faire ſur la Harpe des notes *coulées*.

K. Ne frappez chaque note du deſſus, qu'après avoir fait la note de baſſe qui lui correſpond.

L. Gardez l'accord d'*ut* ſous les doigts, & faites ces deux notes avec le troiſieme doigt.

M. Raccrochez la pédale de *la* pour recommencer l'air.

Tous les principes établis dans cet Ouvrage, appliqués avec attention aux leçons qui y ſont contenues, ſuffiſent pour donner une parfaite connoiſſance de la Harpe : les difficultés qui pourroient embarraſſer l'Eleve dans les ouvrages des différents Maîtres, n'ont beſoin que d'un peu de réflexion pour être levées, & cette réflexion doit être fondée ſur ce principe : *choiſſez toujours le doigter qui fait faire à votre main le mouvement le moins grand.* Quant au goût & aux différents ſons qu'on peut tirer de l'Inſtrument, & à tout ce qui tient au charme & à la magie de la choſe, *Ecoutez les grands Maîtres; retenez; comparez.*

F I N.